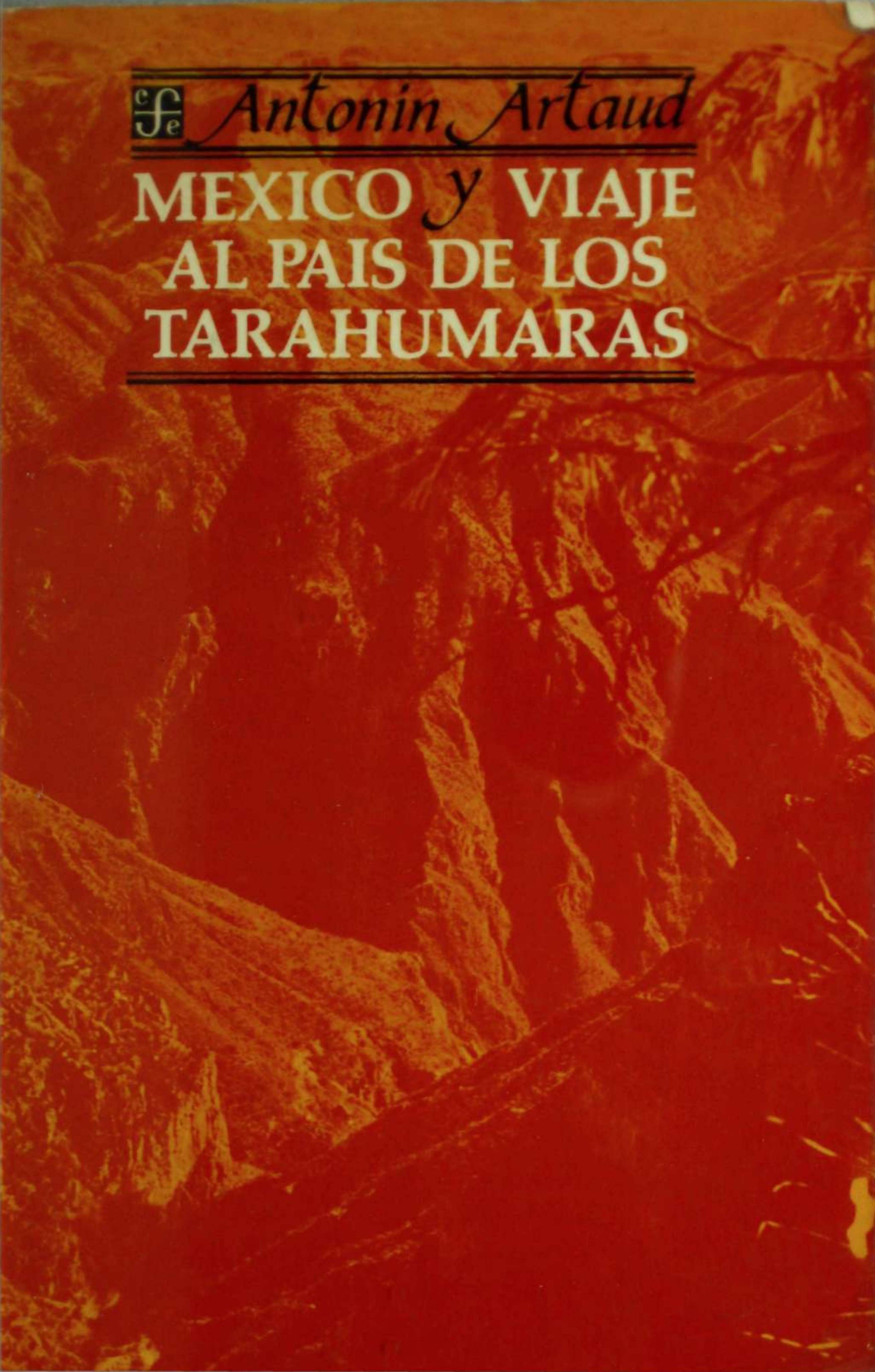


fce
Antonin Artaud
MEXICO y VIAJE AL PAIS DE LOS TARAHUMARAS

COLECCIÓN POPULAR

242

MÉXICO Y VIAJE AL PAÍS DE LOS TARAHUMARAS

ANTONIN ARTAUD

México y Viaje al país de los tarahumaras

Prólogo de
LUIS MARIO SCHNEIDER



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

México:
Primera edición, 1984

Viaje al país de los tarahumaras:
Primera edición (SepSetentas), 1975
Primera edición en la Colección Popular, 1984

Av. de la Universidad, 975; 03100 México, D. F.

ISBN 968-16-1572-7

Impreso en México

ARTAUD Y MÉXICO

EL AÑO de 1936 marca un momento decisivo en la historia del surrealismo en México. Es el año de la llegada de Antonin Artaud. Desde este momento, cambia la perspectiva; no se trata ya de reproducir artículos en los que escritores franceses definan con actitud curiosa un movimiento que parece ser sólo una nueva manifestación de las vanguardias; no se trata de artículos enviados por mexicanos que observan el surrealismo desde su torre diplomática o de mexicanos que como Jorge Cuesta conviven durante un breve periodo con algunos surrealistas trazando una perspicaz semblanza; no es tampoco la actitud satírica de algunos cronistas que se creen *par dessus de la mêlée;* es la llegada de un poeta, uno de los más fundamentales poetas franceses y un gran surrealista.

Podría pensarse que Artaud ha dejado de pertenecer al movimiento surrealista por la fecha en que llega a México. La polémica del 27, esa "ida", *En el gran día* en donde Aragon, Breton, Eluard, Péret y Unik se lanzan contra Artaud fulminándolo con palabras violentas por su negativa a ingresar en el Partido Comunista:

> No tendríamos rabia de no ser más explícitos respecto a Artaud. Está demostrado que éste obedeció siempre a los móviles más bajos. Vaticinaba entre nosotros hasta la repugnancia, hasta la náusea, usando trucos literarios que no había inventado, creando en un campo nuevo la más repugnante de las vulgaridades... Es grato comprobar

que, entre otras cosas, este enemigo de la literatura y de las artes intervino sólo en las ocasiones que tenían que ver con sus intereses literarios, que su interés se dirigió siempre a los objetos más irrisorios, en los que no estaba en juego nada esencial al espíritu ni a la vida. Hoy hemos vomitado a este canalla. No vemos por qué esta carroña tardaría en convertirse, o como sin duda diría, en *declararse cristiano.*[1]

Esta *carroña vomita* su respuesta *En la gran noche o el bluff surrealista* determinando su posición en el mundo y delimitando lo que para él entonces —y siempre— era el sentido real del surrealismo:

Ellos creen que se pueden permitir burlarse de mí cuando hablo de una metamorfosis de las condiciones interiores del alma, como si yo entendiese el alma con el infecto sentido con que ellos mismos la entienden, y como si desde el punto de vista de lo absoluto pudiese ser del menor interés para ver cambiar la armadura social del mundo, o ver pasar el poder de las manos de la burguesía a las del proletariado... Pero lo que les pareció condenatorio y blasfemo por encima de todo fue que yo no quisiera remitirme más que a mí mismo el cuidado de determinar mis propios límites, que exigiera ser dejado libre y dueño de mi propia acción. ¿Pero, qué me hace a mí toda la revolución del mundo, si permanezco eternamente doloroso y miserable en el seno de mi propio osario?[2]

[1] *Au grand jour* (mayo de 1927). En español: "Era el gran día", en *Artaud,* Colección Perfiles. Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.

[2] *A la grande nuit ou le bluff surréaliste.* Ches l'auteur. Junio de 1927. En español: "En la gran noche o el bluff surrealista", en *Artaud,* Colección Perfiles, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.

Entiéndase: esta polémica revela una aparente contradicción. Los surrealistas se adhirieron al Partido Comunista, pero no por ello dejaron de ser surrealistas y no por eso murió el surrealismo. Algunos permanecerían militando en sus filas, otros las abandonarían. La condición intrínseca de Artaud, su desesperada enfermedad, su soledad medular no le permiten creer en una acción revolucionaria y en una salvación política. Su búsqueda es amorfa, también desesperada; en esta búsqueda permaneció fiel al surrealismo, a sus postulados esenciales, a esa verdad que los otros surrealistas intentaron atrapar por medio de la acción política que para muchos fue en resumidas cuentas infructuosa. Esta comprobación última les obligó a desdecirse, a regresar por el camino que habían recorrido, a rentar esa vía lúcidamente descrita por Artaud:

> El surrealismo nunca fue para mí más que una nueva especie de magia. La imaginación que tiene por objeto hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente tiene escondido, debe necesariamente producir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado. Lo concreto e íntegro cambia de ropaje, de corteza, ya no se aplica más a los mismos gestos mentales. El más allá, lo invisible, rechazan la realidad. El mundo ya no se sostiene. Es entonces cuando uno puede comenzar a acribillar los fantasmas, a detener los falsos semblantes. Que la espesa muralla de lo oculto se derrumbe de una vez por todas, sobre todos estos charlatanes impotentes que consumen su vida en desaprobaciones y en vanas amenazas, ¡sobre estos revolucionarios que no revolucionan nada![3]

Al separarse del grupo intentó poner en práctica el concepto surrealista en su teatro Alfred Jarry, el de la

[3] *Ibid.*

Crueldad en sus escritos teóricos sobre el teatro y en el cine, pero el fracaso inmediato de estas acciones lo indujo a internarse en una vía de ensimismamiento y de misticismo, en donde elementos ocultistas empezaron a serle determinantes. La obsesión de encontrar la realidad en otra realidad más profunda, pura y primitiva, lo lleva a pensar en un viaje a México para realizar un peregrinaje entre los tarahumaras y practicar sus ritos del peyote.

> El viaje de Artaud a México era una convulsión, un espasmo deliberadamente provocado, cuyo punto extremo debía permitirle llegar, como *cercenado,* a una realidad —la de los tarahumaras— de la cual jamás se había separado, una realidad que siempre admitió la posibilidad de integrar en forma natural, la realidad de un ser humano tal como Artaud. Éste no rechazaba la noción de cultura. Repudiaba la cultura occidental porque era conceptual. Todo sucedía como si los tarahumaras hubieran conservado —como si fuesen los únicos que hubieran conservado— una cultura encarnada, una cultura en carne, en sensibilidad, y no en concepto, una cultura con la cual los mitos no habían dejado de ser animados por las fuerzas subterráneas que los habían engendrado, en la cual el hombre volvía a encontrar al instante su yo profundo, en la cual la frecuencia sorda del espíritu dejaba de ser arbitrariamente modelada por una fuerza conceptual extraña al ser; en la cual la comunicación, para establecerse, no tenía ya necesidad de palabras, ni de palabras-signos, ni siquiera de palabras-valores. A esta cultura, la única capaz de integrar la realidad de Artaud, éste la había localizado *a priori* en el país de los tarahumaras. *Por lo tanto,* había que visitar a los tarahumaras, iniciarse en sus ritos, en el rito principal, el del péyotl.[4]

[4] Georges Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud.* Poètes d'Aujoud'hui, 66. Editions Pierre Seghers. París. 1952.

La ritualización que lo devolvería a lo primordial del ser y de su propio ser lo atrae hacia México. Esta atracción es sin embargo más antigua. En el "Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad",[5] Artaud define su concepto de teatro diciendo: "El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolverle al teatro la noción de una vida apasionada y convulsiva..." Noción que ya se ha perdido en Europa y que habrá de recobrarse en civilizaciones diferentes, dentro del marco de cosmogonías más antiguas que la cristiana, entre las que destaca en primer término la mexicana. En este texto, que aparecerá fragmentariamente entre los años 1930 y 1933, y más tarde dentro del libro *El teatro y su doble,* Artaud explica los temas y los escenarios de las obras que han de representarse y cuyo primer espectáculo sería un drama intitulado *La conquista de México,* cuyo proyecto presenta en una lectura en casa de Lise Deharme el 6 de enero de 1934. Pero la importancia de esta obra es mucho mayor pues significa para Artaud la concreción teatral de sus ideas sobre el Teatro de la Crueldad. En una carta dirigida a Jean Paulhan el 22 de enero de 1933 se refiere a ella diciendo:

> Tengo un texto muy importante que mostrarle. Se trata del proyecto de mi primer espectáculo ya pasado en limpio:
>
> *La Conquête du Mexique*
>
> Pienso que puede verse allí de manera concreta, lúcida y bien calzada por las palabras, exactamente lo que quiero hacer, y que mi concepción plástica palpable y espacial del teatro emerge de manera perfecta...[6]

[5] *Le Théâtre et son Double,* ed. Gallimard, 1938. En español: *El teatro y su doble,* Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1964.

[6] *Obras completas,* t. V, 1964, p. 197.

En otra carta dirigida a André Rolland de Renéville repite las mismas opiniones sobre este escenario teatral:

> En lo que se refiere al Teatro de la Crueldad, he redactado *por fin* el proyecto de mi primer espectáculo,
>
> *La Conquête du Mexique;*
>
> creo que allí se puede comprobar por primera vez y claramente, de una manera bastante exacta, lo que quiero hacer; mi concepción física del teatro emerge de modo indudable; tengo mucha prisa por mostrársela.[7]

Este escenario revela ciertas preocupaciones fundamentales de Artaud. Primero, una forma de teatro que no se interesa por el teatro en sí, sino por el teatro como un medio para "modificar" el mundo. Este medio ha de contar con elementos eficaces que pongan en ejecución su idea de "crueldad", no en su simple connotación semántica, sino como fundamento de una nueva visión del teatro, pero sobre todo del mundo. Esa "crueldad" puede encontrarse de manera significativa no en la vieja y degenerada Europa, sino en las viejas civilizaciones mexicanas que, según él, forman un todo integrado desde distintas culturas sucesivas. *La conquista de México* será muestra a la vez de la extraordinaria vitalidad de las cosmogonías primitivas y de la verificación de la unidad prístina existente en el mundo antes de la degradación que la cultura europea ha ejercido contra él. Así *La conquista de México*[8] es al mismo tiempo una concepción teatral definitiva para ejemplificar su sentido de un nuevo teatro que desplace al corrupto teatro al uso, y una forma de destruir un "mundo falso", y también y todavía mejor una nueva vía de conocimiento.

[7] *Ibid.*, p. 199.
[8] *Ibid.*, p. 266.

Artaud expresa su vivencia de la crisis cultural de Europa mediante el enfrentamiento de dos ideas de cultura que simbolizan, tanto histórica como contemporáneamente, la idea de colonización y la idea de conquista. La civilización que conquista parece representar una fuerza dinámica pero en el fondo es totalmente negativa; en cambio, la cultura conquistada refleja su profundo conocimiento de las cosas a través de una estructura "maravillosamente jerarquizada". La confrontación se amplía oponiendo valores materiales a valores espirituales. Dentro de este orden, la figura simbólica es Moctezuma, para Artaud "rey astrólogo", incomprendido y hasta divino. Su posición dentro de la historia pero también dentro de un mito sería doble: por un lado es "aquel que obedece casi santamente las órdenes del destino, aquel que cumple pasivamente y en plena conciencia la fatalidad que lo liga a los astros" y "el hombre desgarrado que habiendo cumplido con los gestos exteriores de un rito, ...se pregunta si no se ha equivocado y se rebela en una especie de *tête-à-tête* con el orden superior donde planean los fantasmas del ser".

En síntesis, ésos serían los fundamentos para desatar el espectáculo que Artaud describe minuciosamente. La obra constaría de cuatro actos. El primero lleva el título de "Los signos precursores". Es la visión del México que será conquistado y un aire de premonición se desprendería del ambiente. Artaud pretende teatralizarlo mediante elementos espectaculares, ruidos, gemidos, músicas "secretas", luces, objetos diversos y caóticos entre los que destacan en confusión ciudades, campos, cavernas "de trogloditas" [*sic*], ruinas mayas.

El acto segundo se llama "Confesión" y es el México visto por Hernán Cortés. Ya en el acto anterior aparecen mezclados con los objetos propiamente mexicanos, ex-

votos cristianos y objetos de arte popular español. Aquí la imagen es de maravilla, como esas ciudades quiméricas de la caballeresca y la palabra clave del espectáculo sería una "magia" evocadora de ese deslumbramiento. Esa atmósfera se desgarra bruscamente con la aparición de cabezas cortadas que coronan las murallas y un sordo murmullo guerrero. Luego Moctezuma avanza y se dirige a Cortés.

Acto tercero: "Las convulsiones." A la convulsión externa, la de las ciudades y los campos en ruina, responde la convulsión interna en el alma de Moctezuma. Artaud insiste en la creación de un ambiente mágico, "evocativo de los dioses". La ciudad se mutila imitando la mutilación interior del propio Moctezuma. Luces descarnadas, humillantes, cabezas cortadas en la multitud y en la figura central de Moctezuma. Luego la encarnación del zodiaco en multitudes humanas y furias pasionales encarnadas terminan el acto que culmina con escenas de hecatombe.

Acto cuarto: "La abdicación." La conquista arroja un maleficio sobre Cortés y sus hombres, y los españoles se apoderan de todo lo concreto, violando tesoros, estuprando mujeres y enconando odios. La traición y el desorden se incuban en los vencedores y la visión se vuelve apocalíptica. Cortándola se perfila la imagen de los funerales de Moctezuma y bruscamente de nuevo la batalla, reavivando la representación con su fulgor centelleante.

Obra surrealista de haberse podido representar —irrepresentable en el ámbito del teatro francés por su ingenuidad histórica, por su violencia, por su costo, por su inefabilidad escénica— que en cierto momento hace pensar en los horrores perpetrados por Cecil B. de Mille.

Esta irrepresentabilidad conduce al fracaso y a la obsesión del viaje. Es revelador observar que el fracaso que para la mayoría de los surrealistas significó el ingreso al Partido Comunista se traduce, en muchos, en la caída dentro de un mundo primitivo que los antropólogos se han encargado de exaltar; es el caso de Bataille, el de Mabille, el del propio Breton y, a su manera alucinada y errabunda, el de Artaud. Lo que equivale a decir que aun en esto se mantiene la congruencia del movimiento.

Aparentemente el viaje de Artaud a México se decide intempestivamente, en un arranque característico. Artaud estaba enajenado, es cierto, pero su conducta tenía al mismo tiempo una extraña lucidez. Este hecho se prueba cuando al descubrir Serge Berna en 1952 una serie de manuscritos de Artaud, se advirtió que la mayor parte constaba de notas sobre cosmogonías primitivas —mexicanas entre otras— y borradores para las conferencias que habría de sustentar en México. Estos borradores están fechados a lo largo de 1935 y publicados en 1953 con *Vie et mort de Satan le Feu* en las ediciones Arcanes.[9] Dentro de este legajo sobresalen tres textos: "La culture toltèque", "Une civilisation" y "Le Mexique et la civilisation".

El primero forma parte de una serie de notas dispersas —simples apuntes— que revelan al Artaud entregado al ocultismo y que pretende salvarse por la magia y la astrología.

El segundo y el tercero presentan una trabazón más orgánica y apuntan algunas de las ideas desarrolladas

[9] *Vie et mort de Satan le Feu,* seguido de *Textes mexicains pour un nouveau mythe,* con prólogo de Serge Berna. Arcanes, 1953.

por Artaud en las conferencias sustentadas en México. El segundo borrador lleva inscritos en el reverso la dirección y el teléfono de Tata Nacho, que compuso la música de *Autour d'une mère,* teatralización de Jean Louis Barrault de la obra de Faulkner *Mientras yo agonizo,* montada en 1935.

Todo este material, aunque fragmentario, habla de esa obsesión por lo mexicano, obsesión presente antes y después de su visita y diseminada por toda su obra. ¿Qué otra cosa es esa inclusión dentro de un capítulo de su versión de *El monje* de Lewis, de una novela imaginaria que intitula *Le secret des mayas?*

Pero es a mediados de 1935 cuando la idea de visitar México se va tornando más concreta y de alguna forma casi atávica. Ya no se trata de ver México desde el solo punto de vista de asociaciones o reflexiones intelectualizadas. Artaud precisa la experiencia carnal, el contacto vivido y a la vez padecido. En carta a Jean Paulhan, del 19 de julio de 1935, explica:

> No sé si recuerda usted que un día vine a hablarle de un proyecto de viaje a México por el que siento la urgente necesidad y le dije: "Louis Massignon es muy capaz de aguijonear por ese lado y de facilitarme", y usted me dijo: "¿Qué tiene que ver Massignon con México?" Sucede que este proyecto se concretiza y usted puede hacer mucho por mí. En realidad casi todo: y esta vez basta con querer y seguramente usted puede más que Louis Massignon.[10]

¿Pero qué sabía realmente Artaud de México, por lo menos qué conocimiento tenía de lo que pasaba en los instantes mismos en que iba a entrar en contacto con el país? Al parecer mitificaba, honestamente mitificaba,

[10] *O. C.,* VIII, 1971, p. 333.

puesto que no se trataba en última instancia de saber exactamente cuál era la política actual de México o hacia dónde tendía, sino de *crear* un pensamiento simbólico que lo *mantuviera* en la acción. La misma carta a Jean Paulhan continúa:

> Desde hace tiempo he oído hablar de un movimiento de fondo en México a favor de un regreso a la civilización anterior a Cortés. Esto me ha parecido impresionante, tanto que he hecho investigaciones específicamente con Robert Ricard, que acaba de regresar y ha hecho un *étage* en la École Française en México. He tejido un vasto proyecto de fondo y creo haber encontrado la forma, un medio de realizarlo, y aquí está. Todo esto, Jean Paulhan, debe permanecer en secreto, limitado a usted, a mí y a las personas que podrán ayudarme. Me equivoco mucho quizás, pero la civilización de antes de Cortés es de base metafísica, que se expresa en la religión y en los actos mediante una especie de totemismo activo, por todas partes diseminado, y que crea símbolos que permiten todo tipo de aplicación. No creo que este movimiento precortesiano tenga conciencia de la magia que él busca, pero cuando le expuse a Robert Ricard, alumno del profesor Rivet, mi proyecto y mis ideas, me dijo: "Esa gente no sabe en realidad lo que busca. Usted puede contribuir a corregir sus ideas." Pero hay que ir allá y esto es lo que he combinado.

El actor-misionero ha podido redondear su más íntimo cometido, pero quedan dos cosas por resolver. Por un lado es bastante fácil: Artaud tiene el teatro a su favor, una clara idea de su forma y de su significado. Lo grave son los medios económicos para la partida y para la evangelización. Toda la carta es reveladora:

> El profesor Rivet a quien Robert Ricard ha hablado de mí le ha dicho: "No hay dinero, nadie tiene dinero." En-

tonces tengo un proyecto de conferencias que podría dar en México y en otras ciudades. Estas conferencias las haría sobre las relaciones que el teatro tiene con la civilización y la cultura, que es, me parece, de toda actualidad. Y yo diría que el teatro puede ayudarnos a encontrar una cultura y a darnos de *inmediato* los medios. La cultura no está en los libros, ni en las pinturas, ni en las estatuas, ni en la danza; está en los nervios y en la fluidez de los nervios, en la fluidez de los órganos sensibles, en una especie de *maná* que duerme y que puede colocar al espíritu en una actitud de receptividad muy alta y de inmediata receptividad total, y permitirle actuar en el sentido más digno, más elevado y también más penetrante y fino; este *maná* lo despierta el teatro tal como yo lo concibo, y esto es lo que se piensa en Francia. Sabe usted —sin duda— que el último Congreso para la Defensa de la Cultura me ha invitado a exponer mi punto de vista, pero sentí que estas gentes estaban tan alejadas de la noción tan *esencial* de cultura, que yo quedaba totalmente desplazado en medio de ellas. Esto para decirle que tengo una idea de la cultura y que no me parece malo ir a exponerla a un país que seguramente, con respecto a Francia, tiene una idea del teatro en calzones, y por otra parte no me parece malo para nosotros aquí que alguien vaya a investigar lo que queda en México de un naturalismo en plena magia, de una especie de especialidad natural esparcida aquí y allí en la estatuaria de los templos, en su forma, en sus jeroglíficos y sobre todo en los subterráneos y en las avenidas todavía ondulantes del aire. No hay nada mejor que hundirse en un país para retirar los vestigios movedizos y para detectar directamente su fuerza. Creo que en México hay todavía fuerzas que hierven y entorpecen la sangre de los indios. Como el gobierno no tiene dinero, ni él, ni las obras francesas en el extranjero, fui a exponer mi proyecto a *Paris Soir* y caí sobre uno de los directores que me pareció *maravillado* (no exagero en este sentido), y que me ha dicho: "Consiga usted una misión más o menos oficial

y *Paris Soir* le encargará un gran reportaje sobre México y le dará por *anticipado* una suma de 5 a 10 mil francos." Entonces fui a ver a Massignon, a quien yo pensaba influyente en cierto círculo, pero me ha dicho: "Sus títulos literarios pueden en efecto darle mérito para obtener un título de misión, pero si hay un hombre que se ocupa de las obras francesas en el extranjero es Jean Paulhan, con su amigo Jean Marx del Quai d'Orsay, vaya a verlo." Vengo a verlo, Jean Paulhan. Me siento en un cruce de caminos importantes de mi existencia y resulta que usted es el que puede hacerlo todo por mí. Usted sabe muy bien lo que yo puedo hacer como conferenciante. Allí el teatro que imagino, que contengo, quizás se exprese directamente sin interposición de actores que puedan traicionarme. Me parece que debe ser fácil obtener que se me encargue una serie de conferencias. Que el Quai d'Orsay, mediante propaganda u otra cosa, me haga dar un título oficial. Es muy fácil, puesto que no les costará nada, ya que eso me dará el viaje y también el reportaje. En principio no deberá ser esto más que una formalidad. Si usted puede hacerlo, y yo sé que usted puede, obtenga de Jean Marx que me confiera el título oficial del que yo le hablo, diciéndole que algo importante, algo sensacional puede salir de todo esto. Si usted estuviera en París sería simple, pero usted no está en París. Si usted pudiera telefonearle a alguien, esto arreglaría mejor las cosas que una carta. Si usted no puede hacerlo, dígamelo para que yo haga lo que haya que hacer y ver a quien haya que ver con una recomendación suya, pero también es necesario que una carta de usted me preceda. Pienso que Gide puede apoyar esa petición. Usted sabe bien que todavía estoy buscando mi vía. El teatro Cenci me ha dejado material y socialmente en el fracaso. Tengo la ocasión de encontrar una utilidad social y resulta que usted puede ayudarme. Seguramente que lo hará, pero esta vez es necesario que yo tenga éxito, Jean Paulhan, y si hay que ver a Jean Marx es importante que esté él prevenido de antemano e inclinado a mi favor. Us-

ted sabe en el fondo, y muy en el fondo, lo que yo pienso. Lo adivinaría usted si esta carta no lo mostrara suficientemente.

La exageración de lo transcrito no disminuye la cualidad. Todo lo contrario: muestra con nitidez la situación espiritual y económica de Artaud, en procura desesperada por concretar su viaje definitivo. Todas sus obsesiones, sus parálisis interiores, sus sufrimientos y desgarrones no serán absolutamente nada en comparación con la experiencia mexicana que vivirá. ¿Presentía en estos tejes y manejes de la burocracia, de los ruegos a oídos sordos, de antesalas y enfrentamientos a vanas promesas, que estaba enredándose en la maraña más tenebrosa y a la vez la más lúcida de su vida, la más definitiva, porque de cierta manera estaba sellándose su inmersión al otro mundo?

Lucha tenazmente durante tres meses para obtener tan sólo un gratuito título de *misión.* Invocará a los amigos y por supuesto también a los astros. Escribe a Paulhan:

> Por poco dispuesto que esté Marx, es necesario que tenga yo un verdadero título de *misión.* Sin esto ningún periódico me dará el reportaje. Puesto que existen estos títulos de *misión* y el gobierno no tendrá que gastar en mi caso ningún dinero, no hay ninguna razón para que se me rehúse. Y las razones de Marx me han parecido oscuras e inexistentes. Quizás sea necesario mover a alguien que esté en lugar muy alto, y es necesario que en mi caso se renuncie a hacer intervenir la objeción de que soy un revolucionario. Por lo demás esto caerá bien, puesto que mi aniversario llega el 4 de septiembre, después de lo cual conforme a la astrología hay una renovación.[11]

[11] Carta a Jean Paulhan, 15 de agosto de 1935, *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 340.

Pero lo más importante de todo este peregrinaje por oficinas donde se obliga a Artaud a exponer el propósito del viaje son los textos que para tal fin escribe, pues ellos revelan la particular idea que sobre México y su cultura poseía, que en el fondo sólo reafirman su preocupación especial por la simbología y una tradición vitalista. Dos fragmentos de cartas hablan de los secretos de la astrología mexicana y de su alta magia. El primero "Al ministro de Relaciones Exteriores", de agosto de 1935, dice:

> ...ninguna teogonía es más quemante y eficaz que la de los tres grandes dioses. Quiero decir en un país en donde hierven crudas las fuerzas vivas del subsuelo, en donde el aire lleno de pájaros vibra con timbre más alto que en cualquier parte, crea dioses por ese hecho mismo y por las fuerzas de las cosas, y esos dioses a su vez obtienen una ciencia en donde la astrología dice sus propias palabras. Tenemos mucho que aprender de los secretos de la astrología mexicana leídos *in loco,* interpretando a través de los jeroglíficos que aún no han sido revelados. Tenemos mucho que aprender de una especie de conciencia difusa y que pertenece a todos ellá, en un tiempo donde todos los países del mundo, tomando a Rusia a la cabeza, tratan de encontrar un dinamismo colectivo. Mi misión, si existe, consistiría en obtener y fijar ese dinamismo donde, como en la filosofía de Heráclito, la Tierra simbolizada por los volcanes y las serpientes, el Agua simbolizada por dioses múltiples, las caras infinitas de Tláloc y las plumas de los pájaros de la tempestad, el Aire simbolizado por chales de pájaros, del pájaro trueno al pájaro quetzal, el más precioso de los pájaros del cielo. El Fuego simbolizado por el pájaro trueno y por las volutas de los volcanes. Los cuatro elementos revelan un naturalismo mágico y están animados perpetuamente y *en claro.* Es una civilización espasmódica, la realización viva y concreta de una filosofía. Yo no creo

que ninguna otra civilización en el mundo nos proponga ejemplos tan claros y tan animados. Parece ser que los órganos descubiertos muestran el alma perpetuamente. La civilización de los vedas guarda entre otros, y en el interior de ella misma, y de una manera extraorgánica, una idea semejante del cielo. Por lo tanto está todo por encontrar; en lo real, el ejemplo de la civilización mexicana. En este sentido trabajaremos.

Si la civilización de México ofrece un ejemplo perfecto de las civilizaciones primitivas de espíritu mágico, obtendremos todas las formas de cultura primitivas y mágicas que esta civilización puede plantear. Del totemismo a la brujería, por las jerarquías astrológicas, los ritos del agua, del fuego, del maíz y de las serpientes; la curación por la música y por las plantas, las apariciones en los bosques, etc., etcétera. [12]

Más escueto y quizás más claro, el fragmento de la carta "Al Ministro de Educación" es la formulación del sentido espiritualista que de la historia tiene Artaud; además su oposición a la transformación social cuando ésta implica cambio sólo material y no recuperación de "fuentes culturales". Dice así:

...es el acto que forma el pensamiento. Por lo que se refiere al espíritu y a la materia, los mexicanos no conocían más que lo concreto. Y lo concreto nunca se cansa de operar, de sacar de la nada cualquier cosa. Éste es el secreto que queremos pedirles a los descendientes de las altas civilizaciones de México. Sobre planicies perdidas interrogaremos a los curanderos y a los brujos y esperamos hacernos decir por los pintores, los poetas, los arquitectos y los escultores que poseen la realidad completa de las imágenes que han creado y que los inspiran. El se-

[12] *Ibid.*, p. 342.

creto de la alta magia mexicana está en la fuerza creada por aquellos que en Europa no llamaríamos todavía artistas y que en las civilizaciones evolucionadas, y que no han perdido el contacto con las fuerzas naturales, no son más que los ejecutores y los profetas de una palabra donde periódicamente el mundo viene a beber sus fuentes. México puede todavía enseñar el secreto de una palabra y de un lenguaje que se reúnen en uno solo. Si la civilización que está a punto de nacer en México no logra tomar conciencia de estas multitudes de expresiones aglomeradas alrededor de un centro único y que proviene de la palabra, de la línea, de la forma y del grito, esto probará que ella no ha sabido encontrar la línea de su verdadera tradición. Para reconocerse en el lenguaje, en todos los lenguajes y para evitar una confusión universal de las lenguas, hay una clave que abre todos los medios de expresión. Los mayas conocían el jeroglífico que habla y se comprende de muy diversos sentidos. Liberar actualmente a los indios de la opresión española no quiere decir nada, si sólo se los libera materialmente, si el regreso a la civilización precortesiana no significa el regreso a las fuentes culturales de donde salió la antigua civilización maya.

Los antiguos mexicanos no separaban la civilización de la cultura y la cultura de un conocimiento personal repartido en el organismo entero. Es en sus órganos y en sus sentidos donde los mexicanos, como todas las razas puras, habían aprendido a llevar su cultura, que se convertía en última instancia en el más alto título, un refinamiento de su sensibilidad. Esta cultura, hay que decir que el más bárbaro maya, el más lejano campesino indio, la lleva en sí como un atavismo; y con esta cultura, que lo arma de conocimientos internos en una exageración de todos sus nervios, el indio, ineducado, se muestra enfrente de nosotros, europeos, semejante a un civilizado en alto grado. Y es la verdad que nos parece necesario afirmar. Las conclusiones de todo esto no se pueden sacar más que yendo a esos lugares. Importa advertir lo que en los ritos modernos pue-

de subsistir de la antigua magia y la antigua adivinación. Hay todavía selvas que hablan y donde el embrujo incendia sus fibras de peyote o marihuana, y se encuentra todavía el terrible viejo que explica los secretos de la adivinación.[13]

Para septiembre obtiene Artaud finalmente "el título de misión", otorgado por el ministro de Educación Nacional. El paso siguiente es procurarse una serie de conferencias que le permita sobrevivir un tiempo en México, además del dinero para el pasaje.[14]

Jaime Torres Bodet, entonces agregado cultural de México en Francia, colabora enormemente para la realización del viaje de Artaud. No solamente le exime del pago de la visa de entrada, sino que envía cartas a algunos escritores para que reciban y atiendan a Artaud, en especial para hacer posible la colaboración en periódicos nacionales y dictar conferencias.

Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, Artaud se apresta intelectualmente para exponer sus ideas en México. Gran parte del material que da a conocer lo había preparado y repasado minuciosamente en Francia. El feliz descubrimiento hecho por Serge Berna muestra una serie de apuntes y documentos que guardan una enorme similitud con las ideas centrales

[13] *Ibid.*, p. 344.

[14] En carta a Jean Paulhan, del mismo mes de septiembre, confiesa: "Por otra parte, por lo que se refiere a la Legación de México, creo que van a poder organizarme conferencias allá y quizás otra gente me procure habitación en México. No me falta más que conseguir el dinero del viaje. Quizás lo pueda conseguir a través de un periódico o de amigos. Pero aquí en París no tengo *literalmente un centavo.* ¿No habría medio de hacer aparecer las *Notas sobre el Teatro Balinés* y obtener inmediatamente un poco de dinero?"

de muchos de los textos que Artaud dio a conocer en México. De entre ellos uno ejemplifica sobremanera. En un proyecto de carta al secretario general de la Alianza Francesa expone:

> Las conferencias tratarán principalmente sobre el teatro, una sobre el *teatro tradicional en Francia.*
>
> Buscar el aquello que ha sido sostenido y aquello que parece la vieja tradición mítica del teatro, donde el teatro es comprendido como una terapéutica, un medio de curación, comparable a la de ciertas danzas de los indios mexicanos. Pasar a esa terapéutica artística y psíquica a una nueva terapéutica moderna inspirada por Paracelso, por médicos espagíricos, ocultistas como Jerónimo Cardano, Robert Fludd, etc., de la cual sacaré una conferencia sobre *La medicina mexicana y la edad media francesa* y sobre *El espíritu animista en Francia;* mostraré nuevas corrientes espirituales que atraviesan jóvenes conciencias y se expresan en poesía, surrealismo, medicina, psicoanálisis y homeopatía, mito, curación universal de la que se habla activamente aquí; en pintura, surrealismo, cubismo, Picasso, Chirico, Balthus, y que no son otra cosa que el viejo espíritu animista de los totems de México y de la alta poesía mágica y metafísica del *Popol Vuh,* del *Rabinal-achí,* del *Ollantais* (sic), de las pirámides de Chichén-Itzá, de los jeroglíficos mayas, etc., etcétera.
>
> Igualmente podré dar conferencias sobre *El espíritu poético y mágico del "Popol-Vuh", comparado con el "Zend-Avesta", la "Biblia", el "Zohar", "Sepher Zetzira",* los *"Vedas",* el *"Rajah Yoga"* y terminaré con *El mito, curación universal visto a través de elementos, símbolos, psicoanálisis,* naturalmente. Todas estas conferencias tratarán de explicar a los mexicanos lo que pasa en Francia, punto de vista, evolución, espíritus y espíritu, y establecer enlace, concordancia musical interior entre metamorfosis mexicanas y metamorfosis espíritu francés.[15]

[15] Diciembre 14 de 1935. *O. C.,* t. VIII, 1971, p. 349.

A finales de diciembre, Artaud está listo para partir. Después de un cambio de fecha —pensaba viajar el 2 de enero— escribe a Jean Paulhan, su protector en la empresa:

> Sabe usted que obtuve estos últimos días que me quitaran la fianza y he obtenido igualmente, con una simple carta mía a la compañía Transat, y pasando por encima de todas las gentes que se dicen influyentes y que no han hecho nada, una reducción del 50%. Esto ha hecho mi viaje posible. Parto sin embargo con el dinero justo del viaje. Decidido a arreglarlo todo para cambiar de vida. Pero la Embajada de México me ha dado dos cartas: una para el subsecretario de Estado de Asuntos Exteriores, la otra para el ministro de Bellas Artes, que anuncian mi escenario de teatro: *La conquista de México*. Tengo igualmente cartas para periódicos mexicanos. Parto entonces con los mejores auspicios y con grandes oportunidades para trabajar allá.[16]

La partida anunciada para el día 10 de enero se retrasa 24 horas más. Todo aparentemente está en orden, a no ser la apremiante situación económica, cuyo remedio se espera al llegar a México. Artaud no iba a cumplir un sueño, ni siquiera a hacer realidad un deseo. Iba a lo que él mismo confesó cuando manipulaba el proyecto: a un cruce de caminos que se iría haciendo cada vez más lúcido y desgarrado. Emprendía el viaje con impresionante seriedad, pero también con algo como de juego de niño entre caprichoso y deslumbrado. Algo de todo esto se advierte en la última carta que escribe desde Amberes, el día 10, al doctor Allendy y a la señorita Colette Nel-Dumouchel.

> Unas pocas palabras de Amberes en donde me quedo por 24 horas más de lo que había pensado. Mi barco tuvo un

[16] Enero 6 de 1936, *O. C.*, t. V, 1964, p. 266.

retardo. Parto sobre un barco de carga muy grande de la Transat, un barco de 9 a 10 mil toneladas, muy moderno, de formas imponentes, regordete, macizo, con una larga y alta chimenea. La chimenea tiene para mí mucha importancia en los barcos... Y debo contar en todo sentido con lo que se me presentará allá para vivir. El destino, me parece, no puede dejar de hablar. Me darían ustedes un inmenso placer y me harían un servicio de grandísima utilidad, si ustedes pudieran consultar mi cielo y sacar mi horóscopo con algunas precisiones detalladas sobre lo que me sucederá allá. Puesto que algunas partes de sus predicciones se han realizado ya. Pienso que esto debe darles indicaciones preciosas respecto a la forma de interpretar el resto. Si ven ustedes un acontecimiento sobresaliente en tanto que hecho, evidentemente me dará mucho gusto conocerlo, pero en general ustedes saben bien cómo considero la astrología: no como un medio de baja adivinación analítica y objetiva. Sino como una serie de indicaciones interiores. Los trayectos y las modificaciones afectivas. Una orientación sintética de las virtudes de los astros. Estos movimientos que me conciernen son los que me gustaría saber en función de un viaje que ya se ha efectuado. Llegaré a México hacia el 8 de febrero. Me pueden ustedes escribir inmediatamente a la Legación de Francia en México donde iré a buscar mi correo, puesto que, como ustedes saben, yo estoy en excelente relación con el embajador de Francia. Y por otra parte, si ustedes hacen fortuna, piensen en mí porque los primeros tiempos me serán muy duros. Tengo que juntar lo suficiente para mantenerme durante tres meses y solamente tengo para algunas semanas.[17]

Artaud parte definitivamente el 11 de enero en el *Albertville* desde Amberes rumbo a La Habana. Todavía a bordo escribe, el 25, una carta a Jean Paulhan

[17] Enero 10 de 1936. *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 352.

referente a la publicación de su libro *El teatro y su doble*, y al mismo otra, el día 31, ya desde Cuba a donde había llegado el día anterior. En ella manifiesta:

> Llegado a La Habana vi intelectuales y artistas y me siento ya en la corriente que buscaba. Todavía me pregunto si esta vez las ilusiones no estarán por encima de la realidad. Un solo punto negro: tendré dinero hasta que lo que debe pasar suceda. Es hermoso tener confianza en la propia estrella como lo he hecho y de jugarse la suerte para terminar. Pero es necesario ayudarse y ser ayudado. Si puede usted obtenerme un avance aunque fuera de 500 francos por mi libro, esta vez estaría colocado para toda la vida. [Y agrega en una patética posdata:] Todos los gastos, los impuestos, imprevistos, llego a México con 300 francos.[18]

De igual tenor son las cartas que escribe el mismo día a Balthus y a Jean Louis Barrault. La primera comienza:

> Llegado ayer a La Habana donde pude ver multitud de signos que un mundo nuevo y diferente envía con sus descargas hasta acá. Si las cosas continúan mostrándose como hasta ahora, podría decir por una vez que no me hice ilusiones. Al contrario. Todo en esta aventura parece tener un carácter milagroso.[19]

En la de Barrault recae sobre idénticos augurios:

> Apenas llegado a La Habana entro en una corriente nueva. Parece que no hubo jamás ilusiones y que no se puede soñar lo que existe. Hasta el presente los horóscopos y mi fe íntima no me han hecho equivocarme y prueban que México me dará lo que debe darme.

[18] *O. C.*, t. V. 1964, p. 274.
[19] *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 354.

Después de referirse al "punto negro" de la situación económica, termina:

> Si las cosas siguen llameando como han empezado desde principios de enero, yo creo que veré a fin de marzo el conjunto total.[20]

En La Habana, donde el barco se detiene por casi tres días, Artaud entra en contacto con un brujo negro quien le regalará una pequeña espada de Toledo que pasará a ser uno de sus principales amuletos.[21] Es posible que sea el mismo brujo al que se refiera en la carta al doctor Allendy, fechada ya en México:

> La Habana es un país de ritos negros africanos y un hombre me dijo allá lo que yo debía escuchar en la vida para que el mundo de imágenes que está en mí se decida en cierto sentido...[22]

Artaud desembarca en el puerto de Veracruz el 7 de febrero. De ese mismo día es una tarjeta postal —"Palmeras borrachas de sol"—[23] a Jean Paulhan y la carta al doctor Allendy citada más arriba, y que además reafirma la personalidad espiritualista de Artaud y su mágica idea de predestinación por la que realizaba el viaje. Así dice:

[20] *Ibid.*, p. 355.

[21] En repetidas ocasiones Artaud vuelve sobre el tema de la espada de Toledo *(cf:* Cartas a Cécile Selgramme, *O. C.*, t. VII, 1967, pp. 191, 194, 440; Carta a Manuel Cano de Castro, *O. C., ibidem,* p. 449); pero será en Carta a Henri Parisot, diciembre 10 de 1943 *(O. C.*, t. IX, 1971, p. 134) al narrar los acontecimientos de su prisión en la que ese amuleto tendrá vital importancia.

[22] Febrero 7 de 1936. *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 357.

[23] *Ibid.*, p. 449.

> Llego a México un viernes y un siete y estamos en febrero del 36... Parece que desde el punto de vista material *ya no debo* inquietarme, cualesquiera que sean las dificultades que me asalten.

Sin embargo y a pesar de haberse desintoxicado en el barco le siguen idénticos fantasmas.

> Ya no puedo decir más, no tengo el derecho de hablar, pero sepa usted que de ahora en adelante, en efecto, las cosas se deciden por torturas sin nombre.

Lo mismo referente a los sueños:

> He tenido un sueño simbólico la noche que precedió a mi desembarco en Veracruz. Una mujer por la que yo había tenido un vago sentimiento cuando tenía 18 años se presentó a mí viuda y ofreciéndoseme. No había vuelto a pensar en ella ni en la vida ni en los sueños. En el momento de efectuar la cosa, el marido regresó de las sombras y un niño había antes obstaculizado materialmente el camino.

Casi veinte días después de su llegada, la prensa de México anuncia: "Una serie de conferencias de Antonio Artaud, bajo el patrocinio universitario. El insigne intelectual francés se propone desarrollar el apasionante tema de las nuevas orientaciones francesas por medio del teatro". Las charlas, en francés, organizadas por el Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional, dirigido por Salvador Azuela, se dan los días 26, 27 y 29 en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.

El anuncio de ellas lleva una descripción de las actividades de Artaud y un resumen de cada una de ellas, posiblemente escrito por el mismo Artaud:

El señor Artaud pertenece al movimiento surrealista y, autor de una obra numerosa y diversa, se ha preocupado preferentemente por los problemas de la representación teatral en sus más modernas direcciones. Es el iniciador del Teatro de la Crueldad, esfuerzo en favor de una creación escénica en la que el hombre se manifiesta animado por las grandes preocupaciones y las pasiones esenciales, por contraposición a ese tipo humano falsamente civilizado, deformado por las leyes y por prejuicios sociales, que el teatro actual ofrece como héroe permanente. El Teatro de la Crueldad aspira a llevar a las multitudes la expresión de los grandes temas cósmicos, universales, interpretados según los textos más antiguos de la India, México, etcétera, y utilizando los medios más modernos de la técnica teatral, crear un teatro liberado de la literatura. Piensa el señor Artaud que se insinúa en Francia un movimiento que tiende a fijar bases universales de cultura.

Cansada del intelectualismo utilitario y del racionalismo analítico de Europa, la juventud quiere volver a las fuentes primeras; de aquí su interés por todas las formas de la cultura primitiva. Este movimiento se basa en una idea nueva del teatro, en la cual el teatro vuelve a tomar de los ritos religiosos las fuerzas que ésos utilizan contra el hombre, y las proyecta sobre la multitud libertaria y benéfica, de carácter meramente natural; en suma, es un nuevo humanismo, que nace en Francia, pero en el que el hombre agranda su estatura interna y vuelve a lo universal.

Antonin Artaud mantiene, desde el año de 1924, una activa producción literaria y en *La Nouvelle Revue Française, Le Mois,* etcétera, ha difundido su estética teatral. Mas su obra no se limita a las cuestiones puramente teóricas de la representación escénica: él mismo es un actor muy destacado, que en el teatro de L'Atelier, de Charles Dullin, ha encarnado los papeles de *El Rey Basilio,* de *La vida es sueño,* de Calderón; el de Tiresias, en la *Antígona* de Cocteau, y el de Carlomagno, en el *Ministerio*

medieval, de Houn de Bordeaux. Por otra parte, el señor Artaud se ha señalado también como un extraordinario realizador: son suyas las notables *mises en escène* de: *Los misterios del amor,* de Roger Vitrac; *Partage de Midi,* de Paul Claudel; *El Sueño,* de Strindberg; *Víctor o Los niños en el poder,* de Roger Vitrac; *Los Cenci,* del propio Antonin Artaud.

Las ricas posibilidades del cine han sido también campo de las actividades de Artaud, quien ha figurado como actor y como proyectista de escenarios. Son suyos los *sets* de *La Coquille et le Clergyman,* film de imágenes puras: *La Rebelión del Carnicero,* etcétera. En México fue exhibido, hace algún tiempo, *Juana de Arco,* film de Carl Brever, en el que Artaud tomó parte importante.

El programa de las conferencias, es el siguiente:

Miércoles 26 de febrero, a las 7:30 p. m.

1. Surrealismo y Revolución

Mostraremos en esta conferencia el nuevo estado de espíritu de la juventud de Francia. Diremos lo que piensa del surrealismo y de la revolución. Procuraremos dar una definición del estado de espíritu social del surrealismo y diremos cómo ha evolucionado. Hablaremos del materialismo histórico y dialéctico de Karl Marx y de Lenin. Trataremos de definir la situación de los intelectuales franceses con respecto al proletariado y a la cuestión social en conjunto. Describiremos la inquietud de la juventud frente a todas las grandes cuestiones que agitan al mundo.

Diremos, para concluir, que en Francia una idea nueva sobre el hombre está a punto de constituirse. En cierto modo, un humanismo que no es ya del siglo XVI.

Jueves 27 de febrero, a las 7:30 p. m.

2. El hombre contra el destino

Luchando contra la idea antigua de la fatalidad, expresada por medio de mitos temibles y deprimentes, el hombre moderno cobra conciencia de sus fuerzas y quiere mostrar que ya no teme al destino.

Pondremos ejemplos tomados de la medicina, de la filosofía, de la física, del arte y del teatro.

Sábado 29 de febrero, a las 7:30 p. m.

3. El teatro y los dioses

Contrariamente a la idea que se enseña en la cátedra de que el teatro proviene de las religiones, trataremos de hacer ver, con ejemplos, que la religión es la que ha salido de los ritos antiguos y primitivos del teatro. En el teatro, concebido de esta suerte, el hombre no se hallaba separado de la naturaleza, y los llamados dioses eran las fuerzas naturales sutiles que el hombre moderno puede captar todavía. Hablaremos en esta ocasión de los dioses de México, comparándolos con los de los vedas, del Zend Avesta, etcétera, etcétera.

Sacaremos de estas tres conferencias una nueva idea de la cultura, tal como la juventud de Francia estima que debe constituirse esa idea en el mundo de hoy.

Estas conferencias irán acompañadas por interpretaciones dramáticas de las escenas del teatro trágico.[24]

[24] *Excélsior*, febrero 23 de 1936, pp. 1 y 12. Otro anuncio aparece en *El Universal Gráfico*, el 24 de febrero de 1936, p. 5: "*Conferencias que dará el intelectual francés A. Artaud:* Bajo el patrocinio del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional de México, dictará una serie de conferencias el destacado intelectual francés Antonio Artaud, quien se encuentra en la metrópoli desde hace algunos días. La primera de esas conferencias tendrá lugar el día 26 de los corrientes, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. En los centros universitarios han despertado interés las pláticas del señor Artaud, en virtud de que se [le] considera como uno de los

Muy probablemente llevaba consigo el texto de las tres conferencias. Jean Paulhan conservó estos textos franceses en copias mecanografiadas que Artaud le envió desde México, de los cuales existe traducción en español de la segunda y de parte de la tercera.[25]

¿Qué pueden significar unos cuantos artículos periodísticos informativos a lo más sarcásticos o simplemente lógicos, frente a la presencia viva en México de una de las figuras definitivas del surrealismo? Ese Artaud del que Breton dice con admiración:

> Cada vez que con nostalgia evoco lo que fue la reivindicación surrealista expresándose en su pureza y en su intransigencia originales, es la personalidad de Antonin Artaud, magnífico y regio, la que se me impone.[26]

y a la que Gide, tan distinto a él, describe así, en 1947:

> Asistimos a un espectáculo prodigioso: Artaud triunfaba, tenía en respeto la burla, a la tontería insolente domina-

más prestigiados intelectuales que se han dedicado a los problemas de las representaciones teatrales en sus más modernas direcciones. Además, el mismo Artaud ha intervenido en la dirección de famosas películas francesas. Se espera que sus conferencias constituyan un completo éxito".

[25] A la apasionada labor de Luis Cardoza y Aragón se debe la recopilación de la mayoría de los textos de Artaud escritos y publicados en México con el título de *México,* Imprenta Universitaria, 1962. También Cardoza y Aragón publicó en la revista *Mito* (Colombia, núm. 9, agosto-septiembre, 1956) un artículo sobre Artaud, el mismo que con modificaciones sirve de prólogo a *México.* Recientemente ofreció un extenso ensayo, "Artaud en México", en *Plural,* núm. 19, abril de 1973, lleno de recuerdos que ilustran sobremanera la vida de Artaud en el país.

[26] Robert Kanters: "L'Oeuvre incomplete d'Antonin Artaud", *Le Figaro Littéraire,* febrero 17 de 1962. Citado por Cardoza y Aragón en *México,* p. 21.

ba... Al salir de esa sesión memorable, el público callaba. ¿Qué se habría podido decir? Se acababa de ver a un hombre miserable, atrozmente sacudido por un dios, como en el umbral de una gruta profunda, antro secreto de la Sibila, en donde nada profano es tolerado... ofrecido a los rayos, a los halcones devorantes, a la vez sacerdote y víctima... Uno se sentía avergonzado de volver a ocupar un sitio en un mundo en donde el *confort* está formado de compromisos,[27]

Ese Artaud sentado ahora en ese espacio pétreo del Anfiteatro Bolívar rodeado de figuras carnosas y coloridas, pintadas por ese Rivera montado a caballete y con revólver que Desnos imagina,[28] mientras los jóvenes mexicanos —¿estaban?— lo oían estupefactos, contemplando el mismo espectáculo que Gide vería diez años más tarde; Artaud hablando en idioma extranjero y gesticulando como Marat cuando habla en el silencio de la versión primera, muda, de la película *Napoleón* de Gance. Qué impacto produciría este hombre genial, antorcha viva del surrealismo, este hombre que para definir la voz de un actor dice:

Hay medios de hacer saltar la voz, de hacerlo temblar como un paisaje... [porque] con gestos de doble fondo, el actor trágico camina rodeado de metáforas, creadas constantemente por su voz, sus gestos y sus movimientos.

Es posible imaginarlo sentado y hablando de *Surrealismo y revolución*, su primera conferencia, vociferando

[27] *Revista 84*, núms. 5-6, marzo de 1948. Citado por Cardoza y Aragón en *México*, p. 22.

[28] Robert Desnos: "Diego Rivera, el conquistador de los muros mexicanos", *El Universal Ilustrado*, junio 7 de 1928, pp. 39 y 52.

contra el Padre, lanzando proclamas contra el marxismo, exaltando la vía del misticismo para explicar lo que NO es el surrealismo:

> Como para el Dios desconocido de los *Misterios de las Cábiras,* como para el Ein Suf, el agujero animado de los abismos en la *Cábala,* como para la Nada, el Vacío, el No-Ser devorador de la nada de los antiguos brahamanes y de los vedas, se puede decir del surrealismo lo que no es, pues para decir lo que es, debemos emplear aproximaciones e imágenes y el surrealismo es un movimiento vestido de imágenes.[29]

Como la mayoría de los textos de Artaud, esta conferencia es una cadena de ideas y sentimientos proferidos en desorden de vaticinio, desorden del que pueden extraerse algunas ideas determinantes.

Artaud da sus conferencias y publica sus artículos en periódicos y revistas mexicanas para poder costear su estadía, pero ese objetivo importante no puede reducirse a una especie de actitud mercantilista desesperada para conseguir una cantidad exigua de dinero; es necesidad de dinero, pero también de proselitismo. Artaud pretende llevar una lección a la juventud de México, explicarle lo que es el surrealismo, alejarla del marxismo —para él nefasto—, pero sobre todo para hacerle entender que la asimilación a valores europeos le causará un daño irreparable a México. Artaud ha venido a este país porque

> la sangre india de México conserva un antiguo secreto de raza, y antes de que la raza se pierda, hay que arrancarle la fuerza de este antiguo secreto... el México actual copia

[29] *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 174.

a Europa y para mí es la civilización europea la que debe arrancarle a México su secreto. La cultura racionalista de Europa ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las raíces de una cultura mágica que aún es posible desentrañar del suelo indígena.[30]

Observación bizarra, proferida en un país que se planteaba problemáticas distintas y en donde el indio interesaba por razones totalmente diferentes a las aducidas por Artaud. Se quería integrar al indio a la civilización tecnológica, mecanizar el campo, crear una vida nacional. La existencia de tribus indígenas inmersas en ritos prehispánicos era considerada como un sacrilegio y no como verdad sagrada. Artaud llega a México preconizando la destrucción de una cultura racionalista y tecnológica que destruye al hombre, mientras México intenta entrar en esta forma de civilización.

México vivía una revolución nacionalista dirigida por Lázaro Cárdenas y muchos de los preceptos marxistas, que Artaud condena en bloque, eran vistos como la única solución posible para México. Al explicar Artaud en esta conferencia los motivos que lo obligaron a separarse en 1926 del grupo surrealista y su rechazo al Partido Comunista, por considerarlo una "sucursal francesa de la Tercera Internacional de Moscú", define su actitud y lo reafirma como surrealista, aunque serlo implica una actitud totalmente violenta, desesperada, anárquica y en apariencia destructiva.

Evidentemente, o no se le tomó en serio o no se le entendió y esto último es lo más lógico. Ciertas élites intelectuales captaban claramente las hiladas explicaciones que sobre el surrealismo, sus métodos de trabajo y su vigencia poética se hacían en revistas especializadas,

[30] *Ibid.*

pero Artaud se ofrecía ahora en espectáculo y la escritura automática puede entenderse desde adentro, en vivo; hay que imaginarse al poeta declamando las frases siguientes en donde el surrealismo queda explicado visceralmente:

> La poesía ataca las palabras en el preciso sitio en el que el inconsciente ataca las imágenes, mas un espíritu íntimamente secreto se obstina en reconstruir la estatua. Es necesario quebrar lo real, extraviarse por los sentidos, desmoralizar las apariencias, y conservar siempre la noción de lo concreto. El surrealismo se empeña en arrancar de esa masacre obstinada algunos restos. Porque, para él, el inconsciente es físico y lo ilógico es el secreto de un orden donde se inscribe el secreto vital... La razón es burlada, las imágenes se apartan de los sentidos, devolviéndoles su sentido profundo... Todo lo abstracto, todo lo que no es inquietante por ser trágico o bufón, todo lo que muestre un estado orgánico, todo lo que no sea una especie de exudación física de la inquietud del espíritu, no proviene del surrealismo. Éste ha inventado la escritura automática: intoxicación del espíritu. La mano liberada del cerebro va donde la guía la pluma; y dominándolo todo, una encantación sorprendente guía la pluma haciéndola vivir; pero al perder contacto con la lógica, esta mano, así reconstruida, retoma contacto con el inconsciente. Niega con su milagro la imbécil contradicción escolástica entre espíritu y materia, entre materia y espíritu.[31]

Y este surrealismo vociferante se refuerza aún con una lectura de un manifiesto de 1936 preparado por Bataille y firmado por Breton, Péret y Heine cuyo título *Contraataque a la patria y a la familia,* le sirve de pretexto para rechazar todo concepto de autoridad en una

[31] *Ibid.*

toma de conciencia que recuerda los primeros manifiestos de la Vanguardia.

En *El hombre contra el destino,*[32] su siguiente conferencia, Artaud rechaza definitivamente no sólo el marxismo, "invención de la conciencia europea", sino todo el pensamiento racionalista que durante cuatrocientos años ha minado al mundo.

> Si lo considero en su esencia misma, el surrealismo ha sido para mí una reivindicación de la vida contra todas sus caricaturas y la revolución inventada por Marx es una caricatura de la vida.

Artaud no ataca a Marx, ataca la parcialidad con que el comunismo se ha enfrentado a lo humano, y su necesidad de forjarse una nueva idolatría de la que ha apartado a la metafísica. Artaud advierte que ésta es la conciencia de la juventud y de la intelectualidad francesa alerta del tiempo, esa juventud que mira

> a la razón [como] creadora de la desesperación contemporánea y la anarquía material del mundo, cuando separa los elementos de un mundo que la verdadera cultura antes integraba.

En suma, es la ciencia la que ha destruido al hombre y para reintegrarse a la naturaleza hay que buscar una ciencia a la manera en que la practicaban las antiguas civilizaciones. No hay que prescindir de la medicina por ejemplo; hay que practicarla como la practicaban los antiguos chinos o como la utilizaban los aztecas.

[32] *El Nacional,* 26 de abril, 3, 10, 17 y 24 de mayo de 1936. *O. C.,* t. VIII, 1971, p. 425. La primera y casi única repercusión de las conferencias de Artaud en el medio intelectual de México fue un texto de Rafael Cardona, "El alma mágica en Francia" *(El Nacional,* marzo 3 de 1936, pp. 1 y 4).

México, país privilegiado, conserva en su propia tierra la herencia de esa aparente multiplicidad de culturas que son, en verdad, una sola, larga tradición cultural, realizada en etapas a través de signos esotéricos siempre idénticos. Quienes no lo adviertan

> confunden la multiplicidad de las formas con la síntesis de una idea.

El Teatro y los dioses,[33] tercera conferencia, comienza con una paradoja: el surrealismo ha pasado de moda en Francia. Antes ha proclamado su verdad fundamental, la ha defendido; ahora la desecha de un manotazo relegándola a una corriente más o menos a la moda. En realidad, el texto retoma las mismas ideas obsesivas centrales y plantea la posibilidad —totalmente artaudiana— de que el teatro pueda canalizar esa magia de la vida, ese fuego vital que calcina y revela.

Niega la idea tradicional de cultura e insiste en la necesidad de destruirla en la forma que ha revestido en Occidente: hay que quemar las escuelas, las imprentas, cerrar los museos y devolverle a la cultura su vitalidad dinámica, su vaivén perpetuo de destrucción y construcción, su alternancia de vida y muerte, su fluir constante.

> Escribir es impedir que el espíritu vague por las formas como una inmensa respiración... El verdadero teatro, como la cultura, nunca ha sido escrito.

Acusa a los mexicanos de intentar copiar una cultura estancada como la europea y los incita a descubrir

[33] *El Nacional,* 24 de mayo de 1936. *O. C.,* t. VIII, 1971, página 422.

los signos ocultos, esos signos que se despliegan en el espacio como las cruces ornamentando vastos edificios prehispánicos, o como la cruz de Palenque, de alto y mágico simbolismo. El teatro es el espacio en donde los dioses han señalado, como en las cruces, una oculta geometría:

> El teatro es un arte del espacio que cayendo sobre los cuatro puntos cardinales corre el riesgo de tocar la vida. Es en el espacio encantado por el teatro que las cosas encuentran sus figuras y, bajo ellas, el ruido de la vida.

México es un espacio teatral abierto porque su mitología es abierta. Y

> México, el de hoy y el de ayer, posee también fuerzas abiertas... Es el único lugar sobre la tierra que nos propone una vida oculta y nos la *propone en la superficie de la vida.*

De las tres conferencias pronunciadas por Artaud bajo el patrocinio de la Universidad, solamente se conoció completa en español *El hombre contra el destino* y fue publicada en cuatro partes en *El Nacional* los días 26 de abril y 3, 10 y 24 de mayo; la tercera, *El teatro y los dioses,* sólo parcialmente en el mismo diario, el 24 de mayo, en la sección Vida Literaria, a cargo de Alejandro Núñez Alonso, y traducida por José Ferrel. En recuadro y dentro del texto se lee:

> En México ha aparecido, llegado no se sabe de dónde, un hombre sensible e inteligente, ágil y culto: Antonin Artaud, cuyas actividades lo han hecho, inmediatamente, notable entre nuestros escritores. Sostiene teorías diversas, que expuso en una serie de conferencias que debieron

haber sido escuchadas con mayor atención y que merecen ser recogidas. Una de ellas: "El hombre contra el destino" ha aparecido en serie en la página de Teatros y Cines de este mismo Suplemento. En esta de la Vida Literaria presentamos hoy la primera parte de "El teatro y los dioses", cuya lectura interesará a todos los amigos de *El Nacional.*

De paso y como curiosidad es interesante conocer un texto que se inserta en la misma página del Suplemento y que se refiere a la presencia de otro dramaturgo francés que entonces también visitaba México y que, por supuesto, si no era la contracara de Artaud, diferían enormemente en sus conceptos sobre el teatro: Jean Giraudoux, quien representaba la sublimación de lo convencional, mientras Artaud lo antiestablecido.

JEAN GIRAUDOUX EN MÉXICO

La llegada del gran escritor francés ha pasado casi desapercibida, y esto que a primera vista parece inexplicable tiene una causa profunda: la literatura de determinada tendencia, es decir, la que no tiene ninguna, está en quiebra. Imperativos económicos, sociales y morales pesan sobre la conciencia colectiva. Queda poco tiempo para dedicarlo a la lectura de libros inteligentes, entretenidos, elegantes. Luego, hay una como reacción en contra de la literatura de Jean Giraudoux: hubo una época, no muy lejana, en que en determinados sectores literarios mexicanos, también en algunos españoles, Giraudoux era el blanco al que todos pretendían tocar. Benjamín Jarnés lo confesaba. ¿Qué era lo que atraía a jóvenes mexicanos y españoles hacia Giraudoux? El snobismo. Vimos Giraudoux criollos y mestizos. Pero entre el auténtico, el francés, producto extremo de una civilización, y los nativos, había y sigue habiendo diferencias profundas de sensibilidad, de

cultura, de fecundidad. Porque Giraudoux, el auténtico, en contraste con sus imitadores de aquí, es fecundo; basta consultar la lista de sus obras. Laborioso. Todas las cualidades burguesas del francés se encuentran en este escritor, con una curiosidad que le chispea maliciosamente en los ojos. Cuando alguien trace el cuadro de la literatura mexicana entre 1920 y 1934, se advertirá que muchos de los Giraudoux criollos y mestizos se volvieron estériles, sólo por afán de imitación. ¿Oiremos a nuestro visitante? Es posible. Oírlo fuera de las conversaciones de diplomático, acercarse un poco a nosotros, para decirnos qué es lo que piensa sobre la situación actual de la literatura y del mundo. ¿Escribiría Giraudoux un libro sobre México? Es de temerse. Porque viajando como lo hace, en jira de inspección diplomática, será un libro superficial.

A pesar de no aclararse en cada trabajo que publicó Artaud en México quién fue el traductor de ellos, puede deducirse que los primeros fueron realizados por José Ferrel, pues en carta a Jean Paulhan del 21 de mayo afirma:

> Me ha tocado la suerte de encontrar un intelectual mexicano que había traducido *Saison en Enfer* de Rimbaud y que hizo magníficas traducciones de mis textos.[34]

Además se sabe que participaron también en esta tarea José Gorostiza, Samuel Ramos, Luis Cardoza y Aragón.

La Alianza Francesa hace posible la cuarta conferencia que Artaud dicta en México, con la asistencia del embajador francés, Henri Goiran, el día 18 de marzo, titulada *Le Théâtre aprés la guerre en France;* el texto

[34] *O. C.*, t. V. 1964, p. 284.

en español se publicó en el número del 1º de junio de la *Revista de la Universidad* con el nombre de "El Teatro de postguerra en París".[35]

Ofrece una visión de lo que es el teatro francés de este siglo, visión arbitraria totalmente personal. Es una reseña apretadísima de nombres de directores y de actores, de escenógrafos y revolucionarios teatrales, reseña accidentada, pero vivida íntimamente por el poeta-actor que participó activamente en todos los acontecimientos teatrales importantes de su época. Teatro donde aparecen figuras de directores como las de Lugné Poe, Copeau, Dullin, los Pitoeff, Jouvet, Gaston Baty, y autores como Giraudoux, Cocteau, Vitrac, Maeterlinck, Vildrac, Andreiev, Capek, Bruckner, Montherlant, Claudel, Chejov. Los actores sobre todo le impresionan vivamente, en especial Marguerite Jamois y Génica Athanasiou (la rumana Eugénie Thanase, su amante de l' Atelier).

Por encima de los nombres y de la admiración con que los cita, se perfilan algunas ideas, por lo demás siempre obsesivas de Artaud: la relación del teatro con un mundo suprasensorial, que comunique con un más allá místico, olvidado por la civilización contemporánea, realidad mística advertida sobre todo en las representaciones de teatro balinés —que cuando hicieron su aparición en París, conmovieron el universo artaudiano— y en las mediaciones milagrosas que algunos actores logran establecer mediante su voz o su gesticulación con ese "tercer ojo", ojo perdido pero que apunta con clarividencia infernal a la verdadera realidad. El grito, el

[35] En los anuncios periodísticos aparece con el título de "El teatro después de la guerra en Francia" y Antonin Artaud como Antolín Artaud *(cf. El Universal,* 18 de marzo de 1936, p. 4).

gemido o el espacio poblado de luces que algunos directores o actores construyen, abre la puerta y "transgrede el mundo de los sentidos". Por lo demás esa búsqueda teatral y esa experiencia parecen ser el antecedente especial que lo ha proyectado hacia México donde sigue tratando de encontrarse:

> El teatro francés busca el espacio para multiplicar su expresión en el espacio; quiere, como el arte mexicano, hacer florecer el espacio, pues piensa que hasta hoy el teatro se había olvidado de hacerlo hablar.

Hombre de teatro al fin, Artaud no estaba dispuesto al venir a México a conformarse con simplemente exponer desde una silla de catedrático sus vivencias parisinas o sus conceptos sobre el nuevo teatro. Necesitaba de cierta forma otro mecanismo que lo relacionara con una problemática más activa dentro del medio mexicano. La oportunidad se le presenta con el Congreso de Teatro Infantil, patrocinado por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, dirigido por José Muñoz Cota.

Evidentemente el gobierno de Lázaro Cárdenas, de tendencia popular, ve en ciertas formas culturales un medio positivo de ilustración masiva. Durante su periodo presidencial se desarrolló, dentro de esta tendencia didáctica, un gran auge del teatro de títeres. En este movimiento, no ajeno a la tradición nacional, puesto que ciertos antropólogos y folkloristas de la década anterior habían descubierto e interpretado el hallazgo de ciertos juguetes prehispánicos como la posible existencia de teatros de títeres en la cultura anterior a Cortés, reunió a educadores y artistas para revitalizar una expresión preponderantemente popular. Con la

asistencia de Germán List Arzubide, Graciela Amador, Fernando Romano, Arqueles Vela, María del Refugio Lomelí Jáuregui, Francisco Madrigal Solchaga y Antonin Artaud, entre otros escritores, pintores, maestros, escenógrafos, músicos, se inauguró el Congreso a mediados del mes de marzo. Poco sabemos de la actuación directa de Artaud,[36] mas pensando en su incapacidad para manejarse con el idioma en una reunión que exige el debate coloquial, no era de extrañar que sólo recogiera enemigos por su idea opuesta a toda concepción dirigida a un proselitismo socializante. Algo de todo esto se observa en párrafos de las cartas dirigidas a Paulhan[37] el 26 de marzo y a René Thomas el 2 de abril. Al primero le comenta:

> Comienzo a estar bien con el Gobierno de México. He sido invitado como delegado a un pequeño congreso sobre Teatro Infantil. Las proposiciones y sugerencias han provocado una especie de escándalo en la compañía, yo debería decir la turba de maestros. Han pretendido que les hablaba de cosas sobre las que nunca habían pensado en su vida. Nombraron una comisión de cinco miembros para explicar más ideas sobre el teatro en esa asamblea de profesores.

Al segundo, exagerando o no, le confiesa:

> Aquí el Gobierno me ha invitado a participar en un Congreso de Teatro Infantil. El Gobierno envía compañías a

[36] El profesor Roberto Lazo conserva un texto inédito de Artaud que por lo que pude ver guarda relación con el tema de las marionetas. ¿Será éste la ponencia de Artaud en el Congreso?

[37] *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 359.

todo el país. Y éstas me han recibido a veces a golpe de fusil. Se me ha invitado a dar un informe sobre el dinamismo de los maniquíes. Todas mis sugerencias han sido adoptadas y serán aplicadas.[38]

Sobre el mismo congreso, volverá a emitir conceptos bastante distintos. Era natural, pues ya no se trataba de cartas a los amigos sino de un artículo para el público mexicano. Utiliza sus propias vivencias del Congreso para fundamentar su texto "Primer contacto con la Revolución Mexicana", aparecido en *El Nacional* dos meses más tarde. Allí dice.

> El Departamento de Bellas Artes, dirigido por el señor licenciado Muñoz Cota, me hizo el honor de invitarme a su Congreso de Teatro Infantil, como delegado de la República Francesa. Y he podido ver que la Revolución de México tiene alma, un alma viva, un alma exigente, que los mexicanos mismos no saben hasta dónde puede llevarlos. Esto es lo que hay de patético en el movimiento revolucionario de México. El joven México va adelante, está decidido a rehacer un mundo y no vacila, para reconstruir ese mundo, ante ninguna transformación. Interrogad a los jóvenes revolucionarios de México y ni uno solo responderá la misma cosa, pero este caos de opiniones es la mejor prueba del dinamismo de la Revolución... Lo he visto con ocasión de este Congreso de Teatro Infantil, en el que se tuvo a bien encomendarme "una ponencia" sobre el Dinamismo del Teatro Guiñol.[39]

En la misma carta a Jean Paulhan, Artaud menciona que durante esta última semana de marzo dará una conferencia en la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios):

[38] *Ibid.*, p. 361.
[39] *El Nacional*, junio 3 de 1936. *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 235.

Hablaré contra el marxismo y a favor de la revolución india que todo el mundo olvida aquí. Este público de blancos y de mestizos quisiera no oír hablar de los indios. Desde el punto de vista cultural, están detrás de América y de Europa. Es desagradable venir a México para encontrar esto. Sin embargo los indios existen. Mis ideas han hecho escándalo en todo tipo de medios.

Es fácil deducir que la tan anunciada conferencia no se llevó a cabo. ¿Comenzaba a darse cuenta Artaud que su *misión* espiritualista no se acomodaría jamás a la realidad objetiva del medio que había elegido para aplicarla? Algo de ello se entiende en la misma carta:

Quiero ver pronto a los indios, al grueso de los indios, y espero ser comprendido por ellos.

Aquí se menciona, sin dar el nombre, a José Ángel Ceniceros:

He encontrado al secretario [debiera ser subsecretario] de Estado de Relaciones Exteriores, un hombre joven que me ha comprendido y me ha abierto todas las puertas del Gobierno.

A fines del mismo marzo realiza un viaje a Cuernavaca, "pequeña ciudad a dos horas de México" para escuchar el teponaztli, el famoso "tambor ritual". Esta peregrinación de dos horas para oír exclusivamente un instrumento define la actitud de Artaud al mismo tiempo que lo margina del resto de los viajeros europeos que llegaron a México. Define su sentido de búsqueda mítica objetivada en símbolos concretos —la espada de Toledo, el bastón de San Patricio, ahora un tambor indio— y lo margina del paisaje, de las gentes, en suma del país mismo.

Sería exagerado afirmar que los golpes de un tambor repercuten en un destino todavía inconsciente, informe, que lentamente emite su mandato. Si se analiza a Artaud en su relación con México, sin tomar en cuenta este proceso, determinado pero borroso, parecería que sólo podría sellarse con el país de los tarahumaras. Y es cierto, pero Artaud lo intuye apenas mientras da tumbos se desespera y maldice, en tanto se dirige sin que aún la sepa en imantada destinación. Prendido a un fatalismo todavía sin nombre, sin saber hacia dónde, pero confiado y enriquecido. En otra carta a Jean Paulhan[40] confiesa:

> Espero al regresar contarle muchas cosas extraordinarias y que podrán mostrarle a toda la gente que en efecto el mundo es doble, triple y todo marcha por planos, por regiones. Se me conduce y se me protege. Es lo que puedo decir. He tenido terribles disgustos materiales, pero no han durado mucho y he salido adelante mediante un concurso de circunstancias que muestran que hay una fuerza activa que me protege.

Por esta época nada sabía Artaud de los tarahumaras o sólo sabía el nombre. Sin embargo comenzaba a intuirlos cuando también en las dos cartas recién citadas dice:

> Después trataré de ver a la gente que degüella a los toros vivos y se sienta a morirse de risa, los indios yosquis [*sic*].

En este deseo se funden la teoría y la realidad del Teatro de la Crueldad. En la que escribe a Thomas es aún más evidente, aunque parte de sus palabras serán negadas cuando se personalice el destino:

[40] Abril 23 de 1936, *O. C.*, t. V, 1964, p. 276.

Espero dejar México próximamente rumbo al interior del país. Yo parto en búsqueda de lo imposible. Ojalá pueda encontrarlo. Cuando sepa de qué se trata y que los ambientes oficiales me han escuchado seriamente cuando les expliqué lo que pensaba hacer, creerás en los *dioses* y sabrás que están por mí. Se trata de una especie de expedición, pero no busco ninguna ciudad ni una raza.

Parece ser que el mes de abril fue el decisivo para la concretización del proyecto de viajar hacia el interior de México. Aunque tardaría todavía casi cinco meses en verificarse, Artaud no se había equivocado:

México es un país extraordinario: tiene fuerzas en reserva, al desnudo. Yo no me equivoqué al querer venir acá.

Sin embargo todo lo veía a través del mundo occidental, desde la ciudad, desde las opiniones de los intelectuales, políticos y artistas que frecuentaba. Todo era en parte parecido al mecanismo de esa civilización occidental contra la que se había rebelado, a la que combatía con desprecio y con saña. Y a pesar de que esta misma ciudad la *sentía,* era vivida como algo medularmente opuesto a esa misma civilización; estaba justamente a mitad de camino, entre la ciudad construida, occidental y la otra, primitiva, la telúrica:

México es una ciudad de temblor de tierra que no ha terminado de desarrollarse y que se ha petrificado en su lugar. Y esto en el sentido físico del término. Las fachadas se enfilan y forman montañas rusas, toboganes. El terreno de la ciudad parece minado, agujereado por las bombas. No *hay* casa que esté en pie, un solo campanario. La ciudad contiene cincuenta Torres de Pisa. Y las gentes tiemblan como su ciudad: parece que están en pedazos

también ellos, sus sentimientos, sus citas, sus *asuntos* [*sic*], todo es un enorme rompecabezas del que a veces se sorprende uno que pueda recomponerse, que se pueda con el tiempo llegar a reconstruir su unidad.[41]

Además de esta "impureza" occidental hay que agregar otros factores que concluyentemente desnaturalizan para Artaud su sentido de la búsqueda. En primer lugar una Revolución y un Gobierno que "no es indianista", que protege a los indios *"en tanto que hombres"*, no "en tanto que indios". En síntesis toda una revolución que no salvaguarda los ritos indígenas, que sólo se contenta con "respetar sus costumbres". Pero lo más grave es que si bien

oficialmente el prejuicio de raza se ha combatido, hay un estado de espíritu más o menos consciente, *pero general*, que quiere que los indios sean todavía de raza inferior. Se sigue tomando a los indios por salvajes. Se considera a la raza india como inculta y el movimiento que domina en México es elevar a los indios incultos hacia una noción occidental de la cultura, hacia los beneficios (SINIESTROS) de la civilización.

Y para conseguir tal propósito los maestros de escuela "van a las masas indígenas para predicar el evangelio de Karl Marx", reviviendo el "mismo estado de espíritu en que estaba Moctezuma frente a las prédicas infantiles de Cortés", es decir que "durante cuatro siglos no ha cesado de propagarse este error blanco". Como consecuencia los indios traicionados,

enfermos, aplastados, diezmados, en parte degenerados, [sólo] conservan el recuerdo de su vieja, sobrenatural cultura, producto de sobrenatural inspiración.[42]

[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*

Pero decidirse a partir "en busca de lo desconocido" implica solucionar problemas materiales. No solamente consigue dinero y ayuda "del Gobierno, de grupos diversos, de la Universidad",[43] sino que se decide a permanecer todavía unos meses y escribir una buena cantidad de artículos que le permitan obtener ganancia económica, tanto para sobrevivir como para el regreso.

La sinrazón artaudiana parece evidente apenas en la irrisoria y patética "Carta abierta a los Gobernadores de los Estados", publicada en *El Nacional.*[44] Esta Carta ofrece el doble testimonio de un hombre que persigue con tesón y claridad un proyecto que se sustenta en ayudas materiales, pero que se apoya en una serie de teorías que descubren el origen de su enajenación. Después de advertir con lógica ironía la realidad política de México, escribe una petición cuya estampa surrealista determina una incomunicación, destruyendo así su propósito. ¿Qué podían entender los señores gobernadores de los Estados de la República Mexicana de las teorías de Artaud? ¿En nombre de qué santo le ayudarían? ¿Qué burlona reflexión hubieran extraído del siguiente párrafo que cierra la carta?:

> ...he de agradecer de antemano, a los CC. Gobernadores de los Estados, su ayuda, esperando que se servirán llevarme a todos los lugares en donde la tierra roja de México continúa hablando el mejor lenguaje.

Pero esa sinrazón está anclada en Artaud. ¿Qué otra cosa son "Mensajes al Papa", "Mensajes al Dalai-La-

[43] *Ibid.*

[44] *El Nacional,* mayo 10 de 1936. *O. C.,* t. VIII, 1971, p. 228. Republicado en *Revista de la Universidad de México,* núm. 6, febrero de 1968.

ma", "Carta a los Rectores de las Universidades Europeas", "Carta a los Directores de Asilos de Locos" y la "Carta a las Escuelas de Buda" aparecidos en plena euforia surrealista de Artaud? Basta comparar el contenido y la intención de todos estos textos para comprobar que la objeción abismática de Artaud no se inicia con el viaje a México, aunque aquí, por la propia acción, se recrudece.

Como articulista, las cosas no le iban tan mal, inclusive tenía enormes posibilidades de publicación:

> Acabo de hacer un convenio con los principales periódicos de México como *Excélsior, El Universal,* y sobre todo el periódico gubernamental *El Nacional Revolucionario* [*sic*] que es al mismo tiempo el periódico del Partido Revolucionario Mexicano, para que las conferencas que le he enviado se publiquen en español.

le escribe a Paulhan.[45] Además un editor le propone reunir todos los textos que escriba sobre cultura de México en un solo libro, añadiendo distintos textos sobre teatro entre los que estarían "El atletismo afectivo" y "Las cartas sobre el lenguaje". Este libro contendría además textos revolucionarios como "Una carta a los gobernadores de México", "Un mensaje a la juventud revolucionaria de México" y una nueva conferencia antimarxista intitulada: La revolución universal y el problema indígena... Este libro llevaría como título: *Mensajes revolucionarios.*

La confusión que reina en Europa entre los términos *instrucción* y *cultura* es signo evidente de su decadencia. Bajo esta idea escribe Artaud su artículo "Bases universales de la cultura", que aparece en *El Nacio-*

[45] Mayo 21 de 1936. *O. C.,* t. V, 1964, p. 284.

nal,[46] el 28 de mayo. Su propósito fundamental es "advertir" a los mexicanos sobre la falsa tendencia que confunde cultura con "una multiplicidad de formas de civilización", negando la clasificación común de muchas culturas para referirse a diversas manifestaciones, organizaciones y pueblos indígenas:

> No por distintas que fuesen las civilizaciones del antiguo México, éste no tenía más que una cultura, es decir, una idea única del hombre, de la naturaleza, de la muerte y de la vida; pero la Europa moderna que ha sabido unificar su civilización, ha multiplicado hasta el infinito su concepción de la cultura, y por lo que concierne a la idea misma de la cultura, puede decirse que Europa está en plena anarquía.

Para Artaud las teorías del conde de Keyserling son un buen ejemplo de esta degradación de la significación profunda del concepto de cultura, por

> una dogmática personal, de tradiciones que representan la sabiduría colectiva y anónima de países de épocas inmensas, cuando los hombres que fueron el vehículo de esas tradiciones y esas doctrinas se cuidaron siempre de apropiárselas individualmente...

Frente a la obra total de Artaud es fácil comprender su mecanismo o mejor su peculiaridad teorética. Nada hay de planificado en él, su mundo respresentable es una sucesión caótica y contradictoria de imágenes que circulan libremente entre el mundo subjetivo y objetivo y cuya única síntesis es una realidad cósmica poética. A simple vista pareciera que Artaud busca soluciones

[46] *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 231.

o por lo menos una orientación objetiva a sus reflexiones, asociaciones o aproximaciones reales. Nada más alejado de ello. Su "gozo" radica en la problematización y en su forma de comunicación. Jamás en un ordenar lógico de lo exterior, aunque eso sí totalmente lógico en *su* interior. Sabe planificar sus sufrimientos, sus fragmentaciones, pero de ninguna manera condicionar dos o más situaciones exteriores a sí mismo. Decir que uno de los rasgos más valiosos de la juventud europea actual es ser antieuropea y no aceptar que la juventud mexicana actual sea antiindigenista o por lo menos no ver al indio como indio sino como hombre, le parece una iniquidad. Baste leer detenidamente las ideas expuestas en "Primer contacto con la Revolución Mexicana", en *El Nacional*[47] el 3 de junio, para corroborarlo. Constata el caótico fluir de ideas y doctrinas en México, que demuestra para él un dinamismo revolucionario, pero lo que critica es que ese dinamismo no esté encaminado o se concentre en la fuerza de lo primitivo que conduce a un reencuentro con el mito, centro prístino de la verdad. Alcanzar el mito es la revolución y no plantear las necesidades inmediatas del hombre. Teoría de extraordinaria poética, pero que deja indefinida su praxis. ¿Será necesario remachar la constante y torturada dicotomía de Artaud?

Precedida por enorme fama regresa a México en el mes de abril Margarita Xirgu y el director Cipriano Rivas Cherif. Con un repertorio muy extenso (prácticamente estrenaba una obra por semana) se presenta en el Palacio de Bellas Artes con piezas de García Lorca, Lope de Vega, Benavente, Marquina, Casona, Shaw, Hoffman, Calderón, Tirso. A fines de mayo reestrena

[47] *Ibid.*, p. 235.

en México la *Medea* de Séneca con gran elogio de la prensa, elogio sólo interrumpido por la intervención de Artaud, que tajantemente rechaza la concepción teatral de la actriz española en su artículo "Una Medea sin fuego",[48] en *El Nacional,* el 7 de junio. Aplicando su concepto del teatro de la Crueldad, Artaud zahiere una representación que, olvidando el sentido mítico de la tragedia, rebaja la estatura de los dioses y los convierte en hombres. La crítica se hace extensiva a toda una tradición europea del teatro contaminada de las teorías de Gordon Craig, esas teorías que estilizan escenarios, luces y actores, y lapidariamente cancela una visión que niega a su vez la sangrienta tradición de ese teatro isabelino, imantado por Séneca, y convertido por Artaud en uno de los pilares del teatro de la Crueldad. Es significativo que de todas las obras presentadas por la Xirgu el francés reseñe solamente la *Medea;* significativo porque el teatro furibundo del clásico latino resume muchos de los conceptos artaudianos. Su principal crítica se asienta en la incapacidad creadora de una dirección que olvida el verdadero concepto mítico del teatro, y sin aludir a ello directamente, pero recalcándolo, el francés exige que la obra acuda al lenguaje hierático del teatro balinés, que había sido para Artaud, durante sus representaciones en París, la revelación esencial que daba forma a su teoría teatral. Para Artaud el teatro balinés utiliza un lenguaje de símbolos y alegorías, lenguaje primordial que devela la profundidad del mito. Ese lenguaje simbólico recurre a signos conformados en los objetos reales pero multivalentes, en la luz "que tiene un valor moral" y sobre todo en el cuerpo del actor y su voz.

[48] *Ibid.*, p. 242.

Para él la Xirgu grita uniformemente y sin matices, sin un tono de voz que nos sacuda las entrañas y nos haga saltar el alma en el cuerpo.

Una carta a Jean Louis Barrault trasluce la situación económica y espiritual de Artaud después de una experiencia de cuatro meses en México. Además de repetir lo que ya se sabe de su circunstancia económica y que para subvenir a sus necesidades colabora en periódicos nacionales, confiesa que el problema económico es lo de menos y que su interés primordial es poder

difundir las ideas desde un punto de vista único que he venido a manifestar acá. Pocas gentes han comprendido en realidad el sentido de mi viaje a México. No se trataba de cambiar de vida y de huir de Francia donde ya no encontraba yo lugar. No puedo darte precisiones, pero una noche cuando salíamos de casa de Sonia, hice alusión al verdadero objetivo de mi viaje a México.

Y añade una frase que parece revelar algo esotérico: "Te dije entonces que había cavernas en México". Con fervor, casi con ferocidad declara que su suerte cambiará definitivamente, tanto en lo interior como en lo exterior de su ser; sobre todo, insiste en la importancia de reunirse con ciertas tribus indígenas para conocer sus ritos e iniciarse en sus prácticas secretas. Agrega: "no voy al azar, pues desde Cuba poseo un extraño filón"; es bueno recordar que un negro le regala una espada; es obvio que su intención es iniciarse en ciertas prácticas de hechicerías que lo hagan en alguna medida invulnerable. Esto se infiere de las siguientes palabras:

Tengo que tomar revancha contra muchas gentes y contra muchas cosas... Debes comprender que me pesa el

corazón con todas las cochinadas que no puedo olvidar. He venido a México para restablecer el equilibrio y alejar la mala suerte.[49]

Aunque el título del artículo "La pintura francesa joven y la tradición" [50] en *El Nacional* el 17 de junio, pareciera reseñar toda una nueva generación pictórica, Artaud se concreta a hacer una semblanza de su amigo el pintor Balthus y a repasar su propia idea de la pintura. Para afirmar a Balthus critica la pintura surrealista diciendo:

> En la pintura francesa actual, hay una reacción antisurrealista marcada. Esta reacción está representada sobre todo por el joven pintor Balthus, quien fatigado de una pintura de larvas, trata de organizar su mundo, un mundo suyo, pero aprovechando los profundos sondeos que el auténtico pensamiento surrealista ha realizado en el mundo del inconsciente. La pintura surrealista era una negación de lo real, una especie de descrédito fundamentalmente arrojado sobre las apariencias. El mundo surrealista no niega los objetos, pero los desorganiza. Introduce en el primer plano de la concepción de las cosas un divorcio entre los sinfines y la razón. En él no existe diferencia entre el mundo de los sueños y el de la razón aplicada.

Lo paradójico es que esta definición tan clara y tan lógica acaba terminando por aplicarse al mismo Artaud y no a la concepción surrealista exclusivamente. Marcada su preferencia por un tipo de plástica que revele los signos del mito, de lo sagrado, mediante su hieratismo —Cimabue, Giotto, Fra Angélico— reconoce encontrar en la pintura de Balthus esta tradición, lo que lo lleva a una desmedida simpatía:

[49] 17 de junio de 1936. *Ibid.,* p. 362.
[50] *Ibid.,* p. 248.

Toda su pintura está empapada en el ritmo de un soplo humano, de una vasta armonía respiratoria que va del soplo precipitado de la cólera al soplo lento y extendido de la agonía.

Para acompañar el artículo sobre Balthus, Artaud le escribe a aquél el 18 de julio.[51] Breve la carta, pero sintomática en cuanto Artaud no se olvida de hacer también relaciones públicas con los artistas de su país. Le propone a Balthus una exposición de la actual pintura francesa:

Puede ser organizada en una galería comercial de México y podría constituir un gran éxito *artístico y de venta.*

Artaud es definitivo frente al teatro, ya sea cuando critica una representación o cuando la aprueba. Este hecho es patente en su artículo. "El teatro francés busca un mito", en *El Nacional*[52] el 28 de junio. Rechaza el absoluto respeto al texto, que Copeau tenía como sagrado, y exige en cambio que el teatro encuentre su lenguaje, localizable no "en los coros, sino en el espacio". Este lenguaje es necesario para crear el mito que el teatro actual necesita; la invención la inician para Artaud el grupo comunista "Octubre" y el de Jean Louis Barrault. Aunque parece antisurrealista y anticomunista, su admiración se vierte en el aspecto de crítica a la burguesía —a través del humor negro y la crueldad —enlazada a la vida de los sueños que "entra de improviso en medio de temibles caricaturas de un mundo que, antes de morir", arroja su veneno. Este nuevo teatro francés se realiza dentro de las "proporciones

[51] *Ibid.*, p. 365.
[52] *Ibid.*, p. 254.

de una pesadilla. La pesadilla es el caos dentro del sueño y es dentro del caos que Artaud espera ver surgir la luz: en esa zona imprecisa donde dentro de lo caótico apunta la luz, Artaud concibe el mito que se incorpora a la más alta forma de teatro posible: la tragedia.

"Lo que vine a hacer en México", publicado en *El Nacional,* el 5 de julio,[53] no es una confesión planifi-

[53] *Ibid.,* p. 257. Este artículo de Artaud induce a Bernardo Ortiz de Montellano a escribir otro con el título de "Artaud y el sentido de la cultura en México", *El Nacional,* julio 11 de 1936, pp. 1 y 3. El texto de Ortiz de Montellano refleja no sólo su interés por ideas que le preocuparon siempre; es valioso también por tratarse de uno de los pocos testimonios de escritores mexicanos sobre la presencia de Artaud en México: "Antonin Artaud, poeta francés porque escribe en esa lengua, proviene del movimiento *surréaliste* que alguna vez he comentado en las páginas de no hace al caso qué revista. Pero sí coincide con los líderes de la escuela en la necesidad de renovar el sentido de la cultura europea, ya sea buscando los nexos entre el movimiento espiritual del sobrerrealismo y las doctrinas marxistas o bien por el camino de la ironía sangrante y destructora que empleaba uno de los más firmes escritores del movimiento, René Crevel, en sus obras líricas de crítica de la sociedad francesa (*Le Clavecin de Diderot* y *Les Pieds dans le Plat,* se aleja de ellos en cuanto a que sus experiencias no se refieren de modo absoluto a la escritura automática y a las derivaciones psicológicas de la represión de la libido. || Artaud y otros escritores descendientes y herederos de la actitud sobrerrealista, como Rolland de Renéville, creen en un espiritualismo total de orden místico sin mixtificaciones en Renéville y de orden mágico panteísta de unidad con la naturaleza, genuino de las culturas indígenas de América, en Artaud. || En tanto que R. de Renéville ha estudiado en bellos libros la evidencia de Rimbaud y el carácter creador de las imágenes y el verbo en la poesía. Artaud ha precisado, después de su estudio invocación de los cultos secretos de la Roma pagana en su libro sobre Heliogábalo, el sentido oculto de las prácticas —ritos y ritmos de los antiguos mexicanos, unidos más por los sentidos que por la inteligencia abstracta a los principios de su naturaleza

cada de sus propósitos en relación con su propia vida. Todo lo contrario; es una reiterada aclaración para llamar al pueblo mexicano a una nueva revolución, no militar, fratricida, sino cultural, afirmada en los valores indígenas. Vino, entonces, a oficiar como un Mesías, a prevenir y a salvar para que el mexicano reconquiste su secreto antiguo y obtenga un renovado hombre científico, pero afincado en la vieja idea sagrada, "la gran

y de la naturaleza del paisaje mexicano, abrupto, estéril, grandioso, rico en garfios y luz. || En reciente artículo *(El Nacional,* de 5 de julio) comprueba sus exploraciones por el alma indígena que inició en Europa, y nos dice lo que vino a hacer a México —como Lawrence el inglés en su oportunidad y Huxley y otros distinguidos escritores— en pos del tipo de hombre nuevo que se sirve de las máquinas, de los inventos y de la ciencia, pero conserva intacta su alma con todos sus mágicos poderes, en contacto con la naturaleza: esas fuerzas no intelectuales, desconocidas y sutiles, que aún la ciencia no domina ni controla la religión. || Nosotros hemos discutido mucho y con más o menos fortuna estos temas, pero necesitamos que otros ojos venidos de otros pueblos nos descubran la realidad de nuestra propia vida como lo hace Artaud, con apasionado lirismo. Desde luego sólo el arte será capaz de reflejarla, sólo la poesía logrará identificarse, como expresión con la vida del hombre nuevo. Por eso Artaud la busca y trata de reconocerla con la mirada propia del poeta y la del político, la más cercana al poeta puesto que éste como aquél asisten al desarrollo de los hechos y tratan de fijar en ellos su unidad. || Será preciso insistir a menudo que estas relaciones entre el hombre, el sentido oculto de su alma y la naturaleza no tienen nada que ver con las Teologías ni con los textos que ponen al alcance de todas las manos la magia negra y blanca para usos de utilidad práctica. Sólo la poesía podrá decirnos su palabra mágica nutrida en encantaciones, pero tampoco creamos que esta poesía será la inútil ocupación de hacer versos, sino la revelación de un mundo vivo de fuerza y poder que el hombre usa ahora sin darse cuenta o sin darle importancia alguna. En el valor del dinero y en el valor de la vida humana individual, es

idea del panteísmo pagano". Y así armado por una fuerza sintética del pasado nada tendrá que temer a la civilización europea, que mecanizándose ha pulverizado y corrompido a la cultura. Dentro del cuadro trágico de la Europa contemporánea, de los Estados Uni-

decir, de la costumbre de vivir, encontramos profundas diferencias entre América y Europa. La avaricia y el ahorro —hermano menor de la avaricia— no son pasiones propias del mexicano que prefiere vivir al día y correr todos los riesgos que significa su actitud, y en cuanto a la vida humana no es el goce sencillo de respirar el que persigue el mexicano sino la vida para hacer algo de ella, pasión, tumulto, goce, aun cuando sea breve, y de ésta que podríamos llamar locura colectiva han hecho los pueblos en los grandes momentos de la historia su escudo épico para la realización de hazañas perdurables. || Habría que recurrir a la observación de lo que significan el campesino y el chofer en la vida mexicana y las peculiaridades de su propia existencia. El campesino de oído atento a la naturaleza y fiel a su paisaje es en realidad el que conserva la cultura heredada, el que no olvida su unidad con el universo aun cuando use tractores para sus cosechas. Es el que hace las revoluciones y las canta. Por otra parte, el chofer mexicano usa y domina su máquina como a un caballo, la máquina no ha llegado a dominarlo. Es notable y notoria la habilidad de nuestros choferes para arreglar descomposturas del motor con un alambre o un pedazo de estopa, porque en él domina la intuición más que la técnica. El hombre mexicano realiza milagros a cada paso y sin darles mayor importancia. ¿De qué otro modo podremos considerar a nuestros intelectuales, a nuestros hombres representativos, que sin la preparación adecuada, que no imparten ni nunca han impartido las escuelas, logran obra meritoria tanto como la que pueden realizar los hombres de otros pueblos minuciosa y lentamente preparados por las disciplinas de buenas escuelas y universidades? || En México la única experiencia y la fuente del milagro es la vida. La vida y la muerte origen de todas las culturas y en esto creo que radica su fuerza y su originalidad. || Una de las características diferentes que existe entre Europa y América es la valorización opuesta de la vida humana. En Europa la vida individual es para el hombre

dos, que lo único que han hecho es centuplicar los vicios de Europa; ante la desolación de las guerras en Etiopía y Japón, México parece vivir en el privilegio, pero no sólo eso: puede afirmarse que la cultura de los difeerntes pueblos indígenas que en México han florecido puede recuperarse e "inventar una forma original de cultura que constituirá su aportación a la civilización de este tiempo".

La carta a Jean Louis Barrault fechada el 10 de julio [54] confirma hasta qué punto la *acción,* periodís-

de un valor supremo y el hombre vivo es, también, valorizado con exceso, lo que trae por consecuencia el crecimiento desmedido del egoísmo y del valor del Yo. || Para Valéry, por ejemplo, representante auténtico de lo europeo, el poeta es un héroe que vive un drama intelectual, y que conscientemente afirma su Yo, puesto que apenas recibe algo, una mínima parte, de los dioses. || En América el valor de la vida es diferente y reducido a unos cuantos años para su goce o su aprovechamiento. 'Aún se tiene la voluptuosidad de la muerte —herencia indígena— y la inflencia del pensamiento en la muerte —herencia española— y lo social tiene más valor que lo individual. Ideas, gobiernos, famas pasan con rapidez y todo lo nivela un gran sentido de la verdadera realidad, porque no es religioso, que posee el hombre en América, quizás producto del contacto y la lucha con la naturaleza.' Con estas palabras señalé en el estudio preliminar de *La poesía indígena* (1935) un aspecto vital en México para concluir: 'que lo indígena tiene unidad y que lo mexicano aún no la tiene'. || Creo como Artaud que el mundo prepara un tipo humano que no sea el simple fantasma que la civilización del chofer, esclavizado por la máquina más que por el capital, y la burguesía han fabricado en otros pueblos, sino el hombre vinculado a las fuerzas de la vida y de la naturaleza para mandar en ellas; pero también creo que en México aún nos falta asimilar ciertos aspectos de la cultura europea y de la civilización que, como la ciencia, son ya conquista definitiva del hombre futuro y el elemento base de su universalidad."

[54] *Ibid.,* p. 366.

tica y personal, de Artaud había tenido efecto. Su movilización obsesiva había destruido toda barrera, y lo que quizás hubiera resultado difícil para un comportamiento natural, en Artaud, por su mismo carácter de extravagancia, lo que tenía de insólito, todas las puertas se le abrían:

> Una petición firmada por los intelectuales y artistas más eminentes de México ha sido enviada estos días al presidente de la República, atestiguada por otros ministros y departamentos ministeriales, con el fin de que se me den los medios para llevar a cabo una misión en las viejas razas de indios. Se trata de retomar y resucitar los vestigios de la antigua cultura solar.

En este recuento, casi martirizante, de los textos de Artaud, se hace evidente hasta la saciedad la dolida repetición de problemas que él se inflige. Esta peculiaridad definitiva es visible en su teoría sobre el teatro, en su poesía, y resulta muy clara en este viaje a México que culmina con los textos sobre los tarahumaras. Su visión es espléndida en cuanto logra hacer explícito, en cuanto vislumbra un pensamiento de síntesis, único y fundamental. Pero alucinado por esa fragmentación que hace de su propio cuerpo el campo de batalla, Artaud se ve impelido a atomizar indefinidamente cualquier pensamiento que revele una sola verdad. "La cultura eterna de México", en *El Nacional* el 13 de julio[65] comprueba lo dicho. Repitiendo con algunos matices nuevos sus obsesivas ideas sobre cultura y civilización, manifiesta que lo que le interesa de México es encontrar "el alma perdida de esas culturas y su supervivencia". Continúa negando la tradición racionalista del espíritu latino y su forma democrática que "se resuelve

[65] *Ibid.*, p. 264.

en chauvinismo". Como antídoto señala "un retorno al empirismo", no en su aspecto de charlatanería sino en su forma trascendente. Como ejemplo de esta última nombra a la homeopatía, relacionada con una antigua medicina de las plantas, existente entre los primitivos mexicanos y también a fines de la Edad Media con la escuela de Paracelso. "Restablecer la armonía o esperar su resurrección" determinan parte de su misión.

Aunque elogia a las élites en su función clarificadora de la realidad, sin embargo su artículo "La falsa superioridad de las élites", en *El Nacional* el 25 de julio,[56] intenta comprenderlas y definirlas para pasar a plantear la dicotomía falsa entre el espíritu y el cuerpo, que no son "sino modalidades de una fuerza y una acción única". Les toca a los intelectuales comprender

> la utilidad funcional del espíritu... [para] volver a ser los curadores, los terapeutas de las altas funciones de la vida en el hombre, puesto que en el organismo desordenado del hombre de hoy es donde se refleja el organismo desordenado del universo.

Preconiza la existencia de un arma mágica que está al alcance de las sociedades contemporáneas y de "todo gobierno revolucionario perspicaz". Esta mágica potencia es el teatro, puesto que posee virtudes terapéuticas, y la operación que debería efectuarse sería incorporar el arte folklórico de los indios a la élite:

> Situar en el mismo plano cultural la vida del folklore y las investigaciones puramente intelectuales de los grandes escritores mexicanos, me parece que es un medio refinado de acabar con los antagonismos que existen entre la élite

[56] *Ibid.*, p. 266.

y masa, entre el arte popular y el arte burgués, entre la vida intelectual y la vida intuitiva, entre las efusiones de la mentalidad para las armonías, también intelectuales, de la vida orgánica de los indios.

Este a veces caótico texto se cierra con una extraña posdata de Artaud dirigida a José Miguel Gómez Mendoza, gran conocedor de la medicina antigua de los toltecas, para que entre en contacto con él.

Desde hacía algunos años la Cervecería Cuauhtémoc, de Monterrey, lanzaba mensualmente sus boletines artísticos —dos hojas de cartoncillo a colores— sobre pintura mexicana o universal. De esta manera una empresa capitalista colaboraba con la movilización popular del gobierno cardenista. Todos los boletines llevaban un texto sobre el pintor y una reproducción de un cuadro, firmado por escritores de renombre en el ambiente intelectual. Extraña es la confección de uno de ellos por Antonin Artaud, quien escribe sobre el holandés "Franz Hals".[57] Nada nuevo podía indudablemente decirse en una página sobre el artista, en especial cuando la publicación era con fines didácticos; sin embargo el escrito de Artaud resalta por tu tono poético y por la técnica paralelística tan sustancial en su obra:

> Rubens es el júbilo de la carne, un banquete de voluptuosidad en las irradicaciones de una gran magia solar. Jordaens es la alegría artificial y disfrazada, es el teatro transportado a la vida familiar. Franz Hals es la nostalgia del goce latente, la añoranza de la vida interior, en medio de dinámicas escenas de una patética vida exterior. En la pintura de Franz Hals, las sombras de un crepúsculo apresurado suben al centro del sol de la vida.

[57] *Boletín Mensual Carta Blanca,* año III, núm. V, julio de 1936. *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 293.

Como prolongación y rectificación de "Bases universales de la cultura" aparecido el 28 de mayo, Artaud publica "El secreto eterno de las culturas", en *El Nacional,* el 1º de agosto.[58] Prolongación porque vuelve sobre el mismo tema, y rectificación porque ya amansado por su necesidad apremiante de dinero y guía, exige un apoyo oficial ya que

> junto con la revolución económica y social *indispensable,* esperamos toda una revolución de la conciencia que nos permitirá cuidar la vida.

Si la cultura es una representación de la vida, y ésta es un secreto que la ciencia no puede develar, sólo a la imaginación —el empirismo hipotético de Artaud— le es dable la facultad de aproximarse al universal misterio. La poesía entonces, más que la ciencia,

> la poesía concebida un medio útil y racional de adivinación, puede servirnos para echar las bases que nos permitan avanzar [para comprender] la constitución de ese tesoro secreto en que se nutre la eterna humanidad.

Esta idea que conecta la poesía con la investigación, que permite que la poesía se convierta un tanto en método de análisis, forma esencial parte de la tradición surrealista, pero por primera vez se formula en México y por un representante directo del surrealismo.

Con reiteradas teorías, presentes aquí y allá en todos los artículos y conferencias que Artaud hizo en México, está la ya manoseada, por obsesiva, idea de la fallida aplicación de la teoría socialista en la Revolución Mexicana, en tanto que ésta desconoce el sentido profundo

[58] *Ibid.,* p. 277.

e íntimo de la cultura indígena. Está presente en el texto "Las fuerzas ocultas de México" en *El Nacional* el 9 de agosto.[59] Pero perseguido por su misión y por la necesidad de cumplirla a cualquier costa, Artaud entra en la demagogia, arrogándose la función de portavoz de la juventud francesa y la capacidad de vidente que descifra enigmas:

> Nadie ha pensado hasta ahora en manifestar las fuerzas escondidas del alma de México, en *enumerarlas,* en reunirlas metódicamente. Yo conozco el nombre de esas fuerzas psicológicas y deseo escribir un libro sobre ellas. Pero me faltan elementos por obtener en el suelo mismo: los ritos, las creencias, las fiestas, las costumbres de las tribus indígenas auténticas. Escribiré un libro sobre estas investigaciones y este libro servirá a la propaganda de México. Pido al Gobierno Mexicano que me deje emprender este trabajo, pues sería muy triste para mí y para los jóvenes intelectuales franceses que la Revolución Mexicana no respondiera a nuestras esperanzas. No ambiciono otra cosa que contribuir a la gloria de la tierra cuyo huésped soy actualmente.

El artista debe imponer un deber social, no colaborar a la anarquía del tiempo histórico, angustiarse pero en definitiva descifrar el enigma del caos de la historia o de la historia de su tiempo y superarlo de tal modo que se vuelva como un taumaturgo, indestructible por su superioridad. Ésta es la tesis de "La anarquía social del arte", publicada en *El Nacional,* el 18 de agosto.[60] En la actualidad "los artistas son responsables del desorden social de la época" porque contribuyen a confundirla

[59] *Ibid.*, p. 282.
[60] *Ibid.*, p. 287.

más, porque son incapaces "de llegar a esta especie de identificación mágica entre sus sentimientos propios y las cóleras colectivas del hombre". Éste, por ejemplo, no es el caso de los artistas rusos asesinados en los comienzos de la revolución o de André Chénier durante la Revolución francesa, quienes no supieron elevarse sobre sí mismos y encontrar una "emoción capaz de dominar el tiempo". Si el "liberalismo capitalista de los tiempos modernos ha relegado los valores de la inteligencia al último plano", se debe fundamentalmente a que el artista no ha sabido compulsar el terremoto del tiempo, no ha logrado hacer trascender sus sentimientos personales a un estadio colectivo o general.

La exposición de escultura de Ortiz Monasterio lleva a Artaud a escribir uno de los textos más ejemplares de su visión surrealista del arte. Lástima que "Un técnico del trabajo de la piedra: Monasterio"[61] no viera la luz pública, sino recientemente en México, debido quizás a una resistencia del escultor en publicarlo, a quien Artaud entregó el manuscrito en francés, cuando su exposición. Al negar la existencia de un arte mexicano, Artaud no hace más que señalar la absoluta preponderancia de las formas plásticas europeas sobre la mexicana, negándose ésta a testimoniar "ese zarpazo refulgente, ese brote inconfundible que distingue la obra de una raza..." La importancia fundamental de la Revolución Mexicana no debe radicar tan sólo en la liberación de las "clases oprimidas", sino en que debe hacer "surgir el inconsciente olvidado de la raza". La técnica de Monasterio, su forma, su estilización es netamente de la escultura de París o indirectamente de ello en lo que tiene la actual escultura francesa de imitación servil,

[61] *Revista de la Universidad de México,* febrero de 1968.

voluntaria y no espontánea, de la escultura negra y de los bajorrelieves hititas o asirios. Sin embargo una circunstancia providencial salva en parte el arte del mexicano:

> Es con el mismo espíritu de mortificación generosa de las formas que los escultores [de los pueblos indígenas] trabajaron en otros tiempos: imitando la estilización de París, que es arbitraria, Monasterio encuentra de nuevo, a través de su viejo inconsciente de raza, la *necesidad* rediviva de esa misma estilización, de lo cual resulta que las estilizaciones de Monasterio, que parecen a primera vista el resultado de un artificio técnico, viven, cuando se les mira de más cerca, con la fuerza de una inspiración atávica que, en cierto sentido, las justifica.

Concluyentemente es un "artesano refinado" y a pesar de tildar a ciertas obras suyas como surrealistas, no son tales, puesto que no las representa *"en un plano superior"*, no logra destruir las "formas pasajeras, en busca de lo que en el lenguaje de los antiguos Vedas se llama lo *no manifestado"*. Y si el surrealismo destruye lo manifestado es porque quiere destruir "toda forma pasajera e imperfecta..., busca más allá de las formas la presencia oculta y mágica de una fascinante irrealidad". Eso es justamente lo que falta en las piedras de perfecta técnica, pero transitorias, de Monasterio. Para Artaud ni Diego Rivera es una excepción en la falta de personalidad del arte mexicano:

> Sí, hay en los frescos de Diego Rivera un embrión de personalidad... pero ese embrión es aún débil. Por otra parte, Diego Rivera ha trabajado en París, y eso se echa de ver. Estamos lejos de la potente fulguración solar del arte mexicano original. Y además Diego Rivera es mate-

rialista, y eso también se echa de ver. Cuando no se tiene el sentimiento de una fuerza trascendente —en el arte de pintar como en todo arte— ello se echa de ver en una especie de bloqueo de la inspiración, en una *opacidad interior* de las formas.

¿No sería por estas apreciaciones de Artaud que el texto no fue publicado en la época en que se escribió? ¿Un extranjero criticando directamente al "monstruo sagrado" de la plástica oficialista nacional?

En el mismo lineamiento de la crítica de Ortiz Monasterio, Artaud analiza "La pintura de María Izquierdo"[62] en *Revista de Revistas,* en el mes de agosto, con motivo de la exposición de ésta inaugurada el día 10 en el Edificio Wells Fargo. Si "las imitaciones del arte europeo, en todas sus formas, abundan" y en México no se encuentra propiamente un arte mexicano, la plástica de María Izquierdo vendría a ser no solamente una revelación sino una pintura "sincera, espontánea, primitiva, inquietante". Todo ello no la salva de una influencia de la técnica europea y de la presencia de "la civilización maquinista de Europa". Pero en definitiva "el espíritu de la raza india habla tan fuerte en ella, que aun inconscientemente repite su voz". Si las técnicas de "deformaciones parisinas —Derain, Picasso, Kisling, Coubine, Kremeogne— se evidencian en ciertos cuadros de la Izquierdo, éstas son sin embargo fruto de otro concepto de la realidad:

> Pero allí donde justamente las deformaciones parisienses son arbitrarias y en nada corresponden a la realidad, María Izquierdo vuelve a encontrar la "necesidad" de la deformación. Un poco del espíritu torturado, inquieto, y yo

[62] *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 301.

osaría hasta decir: metafísicamente inquieto de la raza tarasca, ha pasado por encima de esta deformación.

El color y cierto esteticismo temático en algunas obras revelan además

> el lado amalgamado de la civilización actual de México: una especie de catolicismo pagano que, detrás de la cruz latina de Cristo, se esfuerza por volver a encontrar la cruz de brazos iguales de los viejos palacios geométricos de Uxmal, de Mitla, de Palenque, o de Copán.

Para Artaud la pintura de María Izquierdo participa de cierto totemismo que la vincula, sin duda alguna, a la larga tradición del animismo milenario, con lo que regresa a su reiterado concepto mítico de la cultura, que como los cabalísticos, los gnósticos o algunas sectas orientales consiguen ver en la presentación de la naturaleza, o de los objetos, signos inequívocos de una única alma del mundo. La admiración que siente Artaud por la obra de María Izquierdo no terminó con este artículo. A su regreso a Francia escribió otro texto, "Le Mexique et l'esprit primitif: María Izquierdo", publicado en *L'Amour de l'Art,* en octubre de 1937; años después conocido en español por la versión que publicó la *Revista de la Universidad de México,* febrero de 1968, con el título de "México y el espíritu femenino [*sic*]: María Izquierdo". Dicho texto en francés formaba parte del proyecto[63] de Artaud para realizar en París una expo-

[63] En *El Universal,* marzo 13 de 1938, p. 12, se tradujo un fragmento de esta presentación que hace Artaud de la pintora mexicana. A título de curiosidad lo copio: "*México y el espíritu primitivo: María Izquierdo.* De un artículo que con el nombre de 'México y el espíritu primitivo' publica la revista

sición de la pintora mexicana; iba acompañado el escrito de cuatro reproducciones: *Comentario* (1936), *Danza mágica* (1936); *Postración* (1936) y *Arquitectura* (1937).

L'Amour de l'Art, de París, y que firma el crítico Antonin Artaud, extractamos lo siguiente: "Hay en México una planta-principio que hace viajar por la realidad. Es por medio de esta planta que un color infinitamente estirado se disuelve hasta confundirse con la música de donde proviene; y esta música persuade a las bestias que aúllan con la sonoridad de un metal golpeado con un martillo. || Se comprende la adoración de ciertas tribus de indios de México por el péyotl, que no vuelve los ojos maravillados, como el vocabulario europeo nos enseña, sino que posee la extraña virtud alquímica de transmutar la realidad, de hacernos caer verticalmente hasta el punto en que todo se abandona para tener la certeza de que se vuelve a empezar. Por medio de esta planta, se salta por encima del tiempo que exige miles de años para convertir un color en objeto, reducir las formas a su música, devolver el espíritu a sus fuentes y unir lo que se creía separado. || Me ha parecido que las acuarelas de María Izquierdo participan, por lo menos en cierta medida, de este espíritu; tal es la razón por la cual las he traído a Francia. Es verdad que este espíritu ya no es puro, y si aún quedan en México escasos focos del espíritu sagrado, no es en las ciudades donde es preciso ir a buscarlo, pues este viejo espíritu es indígena y el México de hoy hace lo imposible porque desaparezca. Como los mestizos en las ciudades, que tienen que luchar entre dos sangres, no pueden matar su sangre roja, se empeñan en destruir en ellos todo lo que pueda subsistir en ellos de espíritu rojo. Y esto lo hacen con un miedo enfermizo de no ser de su tiempo. || Aunque de pura raza indígena, María Izquierdo vive en la capital de México. Y ya se sabe que para los mexicanos todo lo que es cultura autóctona, todo ese sistema de cambios entre el hombre con los sentidos retrotraídos y el mundo inyectado de fuerzas que lo atraviesan por todos lados, todo esto, que para algunos de nosotros participa de una magia eficaz capaz de regenerarnos, parece ser para los mestizos de las ciudades algo tan peligroso como los mitos de la antigua Grecia o los pases mágicos de un viejo

Si viviera Artaud podría exigir el cumplimiento de sus palabras sobre el viaje a los tarahumaras:

> No quiero colocarme en el punto de vista de lo pintoresco para relatar este viaje, sino en el de la eficacia.[64]

Aunque en cierta medida esté traicionando al poeta cuando pretendo calcar el camino físico y sensorial de Antonin Artaud, que iba como él mismo dice "con toda convicción y sinceridad..., guiado por lo *Invisible*", es necesario cometer el sacrilegio. El camino concreto que Artaud recorrió por las sierras de Chihuahua abraza un tiempo cronológico escueto en días, pero recompuesto y padecido durante años. La filiación mística de Artaud así lo determina:

> No renuncié de una vez a aquellas peligrosas disociaciones que el peyote provoca, al parecer, y que había estado buscando *durante veinte años;* no subí a un caballo con un cuerpo arrancado a sí mismo y al que la supresión a la que me había entregado privaba en adelante de sus reflejos esenciales; no había pasado por aquel estado de hombre petrificado que necesitaba dos hombres para montar: y al que montaban y bajaban del caballo como a un autómata desamparado, y, cuando iba a caballo, me ponían las manos en las bridas, y tenían, además, que cerrar-

sacerdote babilónico. || Y esta lucha de influencias es visible en el arte de María Izquierdo. || Con Derain, Masson, Salvador Dalí, Chirico, Matisse, la pintura moderna despliega sus velas rumbo a México; y aunque india, María Izquierdo está inquieta por la contribución que ella puede dar a la pintura. || Se ven en sus acuarelas arquitecturas perdidas, estatuas sobre tierras muertas, piedras que en una luz de cueva, toman un aspecto de órganos humanos. || Pero aquí y allá su raza inspirada es la más fuerte'." *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 308.

[64] Carta a Jean Paulhan, febrero 4 de 1937. *O. C.*, t. IV, 1971, p. 121.

me los dedos en torno a las bridas, pues estaba claro que había perdido la libertad para hacerlo por mí mismo; no había vencido a fuerza de voluntad aquella invencible hostilidad orgánica, que hacía que fuera *yo* quien me negaba a andar, para traer una colección de imágenes caducas, de las que la Época, fiel en ello a todo sistema, sacaría como máximo ideas para carteles y modelos para sus modistas. En adelante era necesario que esa cosa escondida tras aquella trituración pesada que emparejaba el alba con la noche quedase al descubierto y sirviese, precisamente gracias a mi *crucifixión*. Sabía que mi destino físico estaba irremediablemente unido a ello. Estaba dispuesto a aceptar toda clase de quemaduras y esperaba las primicias de la quemadura, con vistas a una combustión pronto generalizada.[65]

No es fácil ordenar datos inconexos y diseminados que Artaud desparrama a través de todos los textos que directa o indirectamente escribió desde octubre de 1936 hasta su muerte sobre su experiencia entre los tarahumaras.

No existe fecha precisa de su partida. Cardoza y Aragón dice que "a fines de agosto". Creo que sería más conveniente aceptar al término de a mediados de agosto, por lo que sugieren ciertos datos aportados por el propio Artaud: "Hacía veintiocho días que había empezado aquel inexplicable suplicio. Y doce días que me encontraba en aquel rincón de la tierra, en aquel encierro de la inmensa montaña..."[66] Más adelante agrega: "Y después de veintiocho días de espera tuve además que soportar una comedia inverosímil durante toda una semana interminable." En otro texto afirma:

[65] "La danza del peyote", *Nouvelle Revue Française,* agosto 1º de 1937.
[66] *Ibid.*

"Fue una mañana de domingo cuando el anciano jefe vino a abrirme la conciencia..." [67] Se deduce que en total son 35 días y que el último de ésta suma era un domingo. Es probable que fuera el domingo 20 de septiembre, pues si se acepta el criterio de Cardoza y Aragón de "a fines de agosto", ese domingo tendría que ser el 27 del mismo septiembre y entonces no existiría suficiente tiempo para el regreso de Artaud a Chihuahua alrededor del 4 de octubre, pensando que además Artaud sugiere que después del rito todavía permaneció "unos dos días más entre los tarahumaras".[68]

Al fin y al cabo Artaud era un intelectual y se había cuidado de reunir todo tipo de informes sobre el mundo de los indios que pensaba visitar. El viaje no sólo respondía a un *élan* misterioso, sino también a una documentación voluntaria. Esto se aprecia cuando relacionando una situación vivida por la experiencia del ciguri comenta:

> Al mirarlos recordé todo lo que me habían dicho los poetas, los profesores, los artistas de todas clases que conocí en México sobre la religión y la cultura indias, y lo que había leído en todos los libros que me prestaron sobre las tradiciones metafísicas de los mexicanos.

Artaud había resuelto su situación desde el punto de vista legal y económico para el viaje. Sus escritos dados a la prensa y su proselitismo personal habían encontrado eco en las esferas gubernamentales: se le concedió una beca para investigar la "realidad" de los tarahumaras, a través del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, y un salvoconducto otorgado

[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*

directamente por el ministro y por mediación del embajador de Francia para su alojamiento en las escuelas de los pueblos. A todo ello habría que agregar que contaba con la publicación segura en *El Nacional* de los artículos que escribiera; es decir que había dejado de ser un simple colaborador para transformarse en un corresponsal.

Viaja en tren hasta Chihuahua, para continuar, es de suponerse, después de conseguir informaciones exactas sobre la internación al país de los tarahumaras. No sería inexacto afirmar que hace en tren el trayecto de Chihuahua a Bocayna, estación de ferrocarril más próxima al pueblo de Sisoguíchic, la verdadera puerta a la región tarahumara. Allí se provee de

> un guía mestizo que también me servía de intérprete ante los tarahumaras, y me había advertido que siempre le hablara de él [del ciguri] con respeto y precaución, porque, me dijo, *les da miedo.*

Reflexionar ante lo temerario de este viaje de Artaud significa de alguna forma reconocer su impulso vitalista y los posibles inconvenientes que se le presentaban hora a hora para realizarlo. ¿Qué tanto sabía Artaud de español para comunicarse con su propio intérprete, no se diga con los tarahumaras gentiles? Indudablemente que casi siete meses en México, el trato diario de la lengua, le había permitido algún conocimiento para comunicarse con lo más elemental, pero no para descubrir las esencias de una cultura. A ello se debería sumar el proverbial laconismo, y la congénita desconfianza como rasgos característicos de los tarahumaras, en los que insisten la mayoría de los estudios antropológicos sobre la tribu. Deduzco que gran parte de las asociaciones o de-

ducciones de Artaud sobre los tarahumaras son la síntesis de una comprobación sensitiva de conocimientos intelectuales manejados con anterioridad. Es sobre todo un deseo imperioso de experimentar en carne propia, ontológicamente, una cultura aprehendida cartesianamente. Y no toda la cultura, sino aquella objetivación cultural que conlleva una transformación capital para sí mismo. Su dirección es única y totalitaria: experimentar el peyote. Pero hay que estar prevenido ante Artaud. Experimentar el peyote no en la forma occidental o europea, sino en el sitio donde se vive el peyote, donde el hecho de tomarlo es sagrado. Artaud necesita el ritual.

Con un guía y caballo se interna. El imponente paisaje de Sisoguíchic a Cusárare le hace escribir uno de sus textos fundamentales sobre los tarahumaras: "La montaña de los signos", publicado en *El Nacional* el 16 de octubre.[69] Ese mismo paisaje que se repite de Cusárare a Narárachic, escarpado y rudo, inmemorial y triturante expresa para Artaud la entrañable comunión entre naturaleza y hombre:

> *la Naturaleza ha querido hablar a lo largo de toda la extensión geográfica de una raza.*

El trayecto es difícil, incómodo y agobiante y además en esos días, el 4 de septiembre, Artaud cumple 40 años. Pasa por distintas aldeas y pernocta en casas de indios; lucha con el mutismo congénito de ellos; conoce a un joven matrimonio:

[69] "La montaña de los signos" y "La danza del peyote" se publicaron con el título general de "De un viaje al país de los tarahumaras" en *La Nouvelle Revue Française*, 1º de agosto de 1937. *O. C.*, t. IX, 1971, p. 41.

el marido era un adepto de dicho rito y, al parecer, conocía mucho de sus secretos. De él recibí maravillosas explicaciones y aclaraciones muy precisas sobre la forma en que el peyote, en el trayecto completo del yo nervioso, resucita el recuerdo de esas verdades soberanas, mediante las cuales la conciencia humana, según me dijo, recupera la percepción del Infinito, en lugar de perderla.

Empieza a palpar la existencia de una pista:

La amistad que me había manifestado aquel joven tarahumara, quien no tuvo reparos en ponerse a rezar a pocos pasos de mí, era ya una garantía de que algunas puertas se me abrirían.

Con avidez quiere alcanzar "el corazón de la montaña" donde se ven "de cerca aquellos Ritos *y de que me permitieran participar*". Se interna cada vez más,

ver a los brujos ejecutar su rito, es cierto; pero ¿qué provecho voy a sacar de él? Los veré. Será la recompensa por esa larga paciencia a la que hasta ahora nada ha podido desalentar. Nada: ni el terrible camino, ni el viaje con un cuerpo inteligente, pero destemplado; había que arrastrarlo y casi había que matarlo para impedir que se rebelase; ni la naturaleza con sus bruscas tempestades que nos rodeaban con sus redes de rayos; ni aquella larga noche atravesada por espasmos, en la que vi a un joven indio rascarse en sueños con una especie de frenesí hostil exactamente en los puntos en que dichos espasmos me atravesaban, y decía, él que apenas me conocía desde el día anterior: "Ah, que le sobrevenga todo el dolor que le pueda sobrevenir."

El 16 de septiembre, día de la Independencia está en Norogáchic (lugar del llanto) distrito de Andrés del

Río, en plena Sierra Tarahumara, a casi un mes de salir de México. No llega a este poblado por azar. Muchos informes antropológicos coinciden en decir que en esta población se halla el tipo clásico de los tarahumaras, pues conservan todas sus tradiciones y un sistema de vida primitiva que los alejó del mestizaje. Artaud presencia la segunda gran revelación (la primera fue el espectáculo de la naturaleza); ahora es una ceremonia ritual que le confirma la existencia de la cultura única. El sacrificio de un buey en la plaza pública lo conecta con el rito del toro que Platón describe en el *Critias.* Tal acontecimiento será el motivo del artículo "El rito de los reyes de la Atlántida" que se publicará en *El Nacional,* el 9 de noviembre.[70]

Podemos conjeturar que las conversaciones que Artaud refiere con el director de la escuela,[71] sucedieron en Norogáchic. Se infiere que se trata de este pueblo pues tenía por esa época más de mil habitantes, escuela, iglesia y era cabecera de distrito.

> Así, pues entré en relación con el director de dicha escuela, el cual era además el encargado de mantener el orden en todo el territorio tarahumara y tenía a sus órdenes un escuadrón de caballería. Aunque todavía no se había tomado ninguna disposición al respecto, yo sabía que se estaba tratando de prohibir la fiesta del peyote, que debía celebrarse dentro de poco,

comunica Artaud y más adelante aclara que los indígenas "habían accedido a enseñarme uno" de esos ritos. El responsable precisamente de esta prohibición era el

[70] *O. C.,* t. IX, 1971, p. 88.
[71] "El rito del peyote entre los tarahumaras." *O. C.,* t. IX, 1971, p. 11.

director de la escuela, cuyo trabajo consistía primordialmente en impedir el cultivo del peyote y en que los indios lo tomaran.

> Sobre este tema sostuve una conversación muy larga con el director de la escuela indígena donde me alojaba. Dicha conversación tuvo momentos animados, penosos y repugnantes. El director mestizo de la escuela indígena de los tarahumaras estaba mucho más preocupado por su sexo, que le servía para poseer cada noche a la maestra de la escuela, mestiza como él, que por la cultura o la religión.

Después de argumentar que el ciguri no es sólo "una planta" sino un ser y que el peyote "es un principio magnético y alquímico maravilloso", Artaud sostiene la posibilidad de que tal prohibición podría acarrear una guerra civil y ante una "guerra así, ¿qué destino tendría ese regreso de México a la cultura india?" Finalmente obtiene Artaud el consentimiento del director para la realización de una de las tantas fiestas nativas donde los tarahumaras utilizan el peyote. No estaría de más aclarar que en cierta manera Artaud se estaba jugando su propio viaje y que además el "permiso" que obtiene le abre las puertas hacia el rito, pues los indios acceden a iniciarlo como legítima recompensa por su labor de "embajador", después de tener que soportar los padecimientos de innumerables emisarios tarahumaras. Como político Artaud no dejaba nada que desear.

Al día siguiente se encamina Artaud "al pueblito indio donde me habían dicho que me mostrarían el rito del peyote". Primero recibe la unción, "una mañana de domingo", que se supone sea el 20 de septiembre, cuando el

anciano jefe indio vino a abrirme la conciencia con una cuchillada entre el corazón y el brazo: "Tenga confianza, me dijo, no tenga miedo, no le haré ningún daño" y retrocedió tres o cuatro pasos muy aprisa, y, tras hacer que su espada describiera un círculo en el aire por el pomo y hacia atrás, se precipitó sobre mí, apuntándome y con toda fuerza, como si quisiera exterminarme. Pero la punta de la espada apenas me tocó la piel y sólo brotó una gotita de sangre. No noté ningún dolor, pero sí tuve la impresión de despertar a algo con respecto a lo cual hasta entonces era yo un mal nacido y estaba mal orientado, y me sentí colmado por una luz que nunca había poseído.

Después de algunos días Artaud entra en relación con los sacerdotes del Tutuguri, uno de los ritos más esotéricos de los tarahumaras que significa en lenguaje aborigen "canto del búho". En él participan también las mujeres, se realiza solamente por la madrugada y consiste en un baile deprecatorio para solicitar alguna gracia al Sol. Bajo este tema escribirá en febrero de 1948 su texto titulado precisamente "Tutuguri".[72]

Dos días más tarde se realiza por fin el milagro: recibir el peyote y participar en su danza, comulgar con el ciguri: "Pues en aquella danza creía ver el punto en que el inconsciente universal está enfermo." Pero las visiones, los espectros, las ansiedades y hasta la lógica de la contradicción se resolvieron para Artaud en el instante mismo en que los "fantasmas desvergonzados que afectan la conciencia enferma" coincidieron y se abolieron ante la acción del tóxico:

Y lo fantástico es de calidad noble, su desorden es solamente aparente, en realidad obedece a un orden que se

[72] *O. C.*, t. IX, 1971, p. 67.

elabora dentro de un misterio, y de acuerdo con un plan al que la conciencia normal no alcanza, pero al cual *ciguri* nos permite llegar, y que constituye el misterio mismo de la poesía.

Una sola vez fue suficiente porque la visión es definitiva y la reiteración de nuevas experiencias eternamente conducirá a una sola: "Al salir de un estado semejante, no se puede volver a confundir, como antes, la mentira con la verdad." Veinte años de espera habíanse forjado en apenas segundos espasmódicos pero refulgentes.

Todavía permanece unos días más en la montaña:

y dispuse de un paquete que me hizo permanecer dos o tres días entre los tarahumaras; pensé, entonces, en aquel momento, que estaba viviendo los tres días más felices de mi existencia.

Estará de regreso en Chihuahua a comienzos de octubre, posiblemente entre el 4 o el 5, pues una página del manuscrito del artículo "El país de los 'Reyes Magos' " que se encontró tiene fecha de *Oct. 6 1936* y porque se conoce, además, una breve carta a Jean Paulhan escrita en *Chihuahua, 7 octubre 1936.*[73]

Es sintomático que nada exprese o se sepa de Artaud después de su regreso a la ciudad de México, aunque se infiere que realizaba en forma casi urgente planes para volver a Francia lo antes posible.[74]

[73] *O. C.*, t. VIII, 1971, p. 289.

[74] El siguiente documento (hasta hoy inédito) muestra no sólo la situación económica de Artaud sino también la certificación de la fecha de la partida hacia Francia. "México, 24 de octubre de 1936. Señor Secretario de Gobernación. México. Dirección General de Población, Departamento de Migración.

El 16 de octubre aparece su primer artículo sobre los tarahumaras en *El Nacional*.[76] "La montaña de los signos" recupera la reiterativa idea de Artaud de que la naturaleza en ciertos contornos del mundo muestra la forma humana, no por simple azar sino porque

> los dioses, a los que aquí se nota por todas partes, hubiesen querido significar sus poderes en estas extrañas firmas en las que la figura del hombre aparece perseguida desde todas partes.

Esta "matemática secreta" que fusiona hombres torturados o asomados a una gran ventana con brazos extendidos, sin rostros o con cabezas agujereadas, a

Señor Ministro. || Por Oficio núm. 23797, de fecha 1º de agosto último, Vuestra Excelencia se ha dignado conceder al Sr. Antonin ARTAUD, escritor francés, una prórroga de seis meses, para permanecer en el país en calidad de transeúnte. || El Sr. Antonin Artaud desea ahora emprender su viaje de regreso a Francia, y para extenderle la documentación necesaria, el Departamento de Migración le exige, de acuerdo con la reglamentación vigente, el pago de los derechos, que importan veinte pesos. || En vista de que el interesado sólo vino a esta República en viaje de estudios etnográficos y demográficos, los que ha llevado a cabo sin lucro alguno, y con espíritu exclusivamente científico, muy atentamente ruego a Vuestra Excelencia se digne examinar la posibilidad de eximirlo del pago de la mencionada cuota de veinte pesos, tomando también en consideración que el Sr. Antonin ARTAUD debe embarcarse en el barco francés que zarpará de Veracruz el 31 del mes en curso. || Si, como lo espero, Vuestra Excelencia tiene a bien resolver favorablemente sobre el particular, mucho le habré de agradecer se sirva ordenar lo documentado para salir del país, por lo que anticipo las más expresivas y cumplidas gracias. || Aprovecho esta oportunidad, para reiterar a Vuestra Excelencia las seguridades de mi muy atenta y distinguida consideración. " EL MINISTRO DE FRANCIA."

[76] *O. C.*, t. IX, 1971, p. 43.

formas de pechos de mujeres y de dientes fálicos o una "cabeza de animal, que llevaba en el morro su efigie y la iba devorando", sólo son parte de una metafísica de la naturaleza que

> ha querido pensar como un hombre. De la misma forma que ha *evolucionado* a unos hombres, así también ha *evolucionado* a unos rocas.

El último texto que se publica en México de Artaud antes de su partida es "El país de los 'Reyes Magos' ", en *El Nacional,* el 24 de octubre,[76] escrito, como se sabe, todavía en Chihuahua. La tradición tarahumara cuenta la existencia de "una raza de hombres portadores de fuego, y que tenían tres Señores o tres Reyes, y caminaban hacia la Estrella Polar", la que según Artaud revela la secuencia de un Principio, de la Ciencia antigua y universal que el cientificismo renacentista olvidó, porque en definitiva

> el Humanismo del Renacimiento no fue un engrandecimiento, sino una disminución del hombre, ya que el Hombre dejó de elevarse hasta la Naturaleza para atraer la Naturaleza a su talla, y la consideración exclusiva de lo humano hizo perder lo Natural.

Tal consideración prueba la extraordinaria similitud entre los cuadros de los pintores anteriores al Renacimiento —Piero della Francesca, Luca de Leyde, Fra Angélico, Piero di Cosimo, Mantegna— "el azul de sus paisajes y la inmensa perspectiva de los fondos con que decoraban sus Natividades" con la naturaleza ta-

[76] *Ibid.*, p. 77.

rahumara y la leyenda de los tres Reyes. Aquí es clarísima la falta de relación de Artaud con el concepto de los cientos de viajeros que habían visitado Mexico. Artaud no viene por las pirámides, por los ídolos de terracota o de granito; se resiste a contemplarlos en sus formas estáticas de museos, en la pasividad moldeada de sus ojos vaciados y en las arrugas que los años de la intemperie les marcaron. Viene a buscarlos, a encontrarlos en los signos del paisaje donde quizás todavía no tengan corporeidad, pero donde se siente el principio de sus vidas humanas. Más aún, Artaud tiende siempre a rebasar el lado que una cultura tiene de diferente con otra, en la simplista clasificación de lo distinto u original; todo lo contrario, lo distinto y original es precisamente aquello que revele el lado de similitud, de una amplia unidad que certifique el uno en la pluralidad. El concepto que anula el tiempo histórico aparente para ingresar en la eternidad de la idea o de los mitos esenciales, que se inscribe en ese "naturalismo mágico" que domina el propio Artaud.

Siete días más tarde de la publicación de "El país de los 'Reyes Magos' ", Artaud se embarca para Francia. Parte desde Veracruz, el 31 de octubre de 1936, en el paquebote francés *Mexique,* en dirección a Saint-Nazaire.

En el mes de noviembre aparecerán todavía dos artículos más de Artaud en *El Nacional.* "El rito de los reyes de la Atlántida", el 9 de noviembre,[77] vincula el extraño rito de los atlantes narrado por Platón en su *Critias* con la fiesta y el sacrificio del toro entre los tarahumaras. Tal relación sirve para señalar la existen-

[77] *Ibid.,* p. 88.

cia de una única cultura, de una misma fuente fabulosa y prehistórica que se establece fuera del concepto de civilización moderna o puramente física, ya que ésta en definitiva "implica una pérdida, una regresión". Si los tarahumaras son los "descendientes directos de los atlantes" y "siguen consagrándose al culto de los ritos mágicos" es porque "ante una tradición auténtica la cuestión del progreso no se plantea". Todo lo contrario: "Las verdaderas tradiciones no progresan, ya que representan el punto más avanzado de toda verdad".

"Una raza-principio", aparecido el 17 de noviembre,[78] cierra el círculo de los 23 artículos que Artaud escribe en México, de los cuales llegan a publicarse en ese año de 1936, solamente 21, exceptuando, por supuesto, "El atletismo afectivo" y "El teatro de Serafín", fechado este último en *México 5 abril 1936,* pero redactados antes de la partida y sólo posteriormente corregidos en México.[79] Muchos factores coinciden para que los tarahumaras puedan incluirse dentro del concepto de razas generadoras. Artaud ve signos evidentes en una serie de comportamientos, de objetos y hasta en la forma de arreglo personal. En especial en la "cinta con dos puntas que utilizan para rodear sus cabellos", la que ejemplifica "el principio trascendente de la naturaleza, que es varón y hembra, *como debe ser",* y que

[78] *Ibid.,* p. 83.

[79] Todavía a escasos siete meses de la partida de Artaud a Francia aparece en México, en *El Nacional,* sección "Vida Teatral", 23 de mayo de 1937, p. 3, su manifiesto de "El Teatro de la Crueldad". Posiblemente era una colaboración entregada a Artaud para el periódico y demorada en su publicación, o pudiera ser una traducción de ese texto incluido en el libro *Le Théâtre et son Double,* aparecido ese año en París, y enviado por el propio Artaud a *El Nacional.*

puede asociarse "a los chinos iniciados en las auténticas tradiciones de sus padres [que] llevan también dos trenzas en la espalda" o a "Moisés, en sus estatuas de piedra, [que] lleva dos cuernos que le abollan la frente uno para el macho, a la derecha, el otro para la hembra a la izquierda". Además los tarahumaras "tienen la más alta idea del movimiento filosófico de la Naturaleza" ya que saben captar como lo ha hecho Pitágoras, la idea de los Números-Principios. Así la cruz, que no es la cruz cristiana, manifiesta entre los tarahumaras "una idea del mundo geométrica y activa, a la que la propia forma del hombre está unida". Como todos los pueblos que creen en la metempsicosis, los tarahumaras vigilan enormemente al Doble, pues perderlo significa "arriesgarse, por encima del espacio físico, a una especie de caída abstracta, un vagabundeo a través de las altas regiones planetarias del principio humano desencarnado", porque en última instancia no existiendo el concepto de pecado entre los tarahumaras, el mal se reduce a perder la conciencia del espíritu.

Casi nueve meses convive Artaud con México. Y al igual que el Zeus milenario engendrará su propia Sabiduría: la experiencia tarahumara, que no olvidará hasta su muerte. Más de doce años después de este viaje seguirá atávicamente acobardado, padeciendo, recomponiendo y enarbolando el alma inmemorial de los indios de la Sierra Madre mexicana. En *La Nouvelle Revue Française* (1º de agosto de 1937) publicará "De un viaje al país de los tarahumaras", reunión de "La montaña de los signos", publicado en México el 16 de octubre de 1936 y de "La danza del peyote", escrito, en seguida de su regreso a París, a comienzos de 1937; texto donde la firma de Artaud se reemplaza, por pro-

pia exigencia, con tres estrellas, reunidos nuevamente por Henri Parisot, en 1945. También de 1937 es "La raza de los hombres perdidos", aparecido en diciembre en la revista *Voilà,* con el seudónimo de John Forester. "El rito del peyote entre los tarahumaras", lo escribe en 1943 en Rodez y se publica años más tarde, en 1947, en el número de primavera de *L'Arbalète.* En 1944 redacta el "Suplemento al viaje al país de los tarahumaras", que se incluye apenas en el año de 1955 en la edición de *Los Tarahumaras,* L'Arbalète, Marc Barbezat, Décines, Isère. "Una nota sobre el peyote", en 1947, se publica ese mismo año en *L'Arbalète,* en el mismo número de primavera; y finalmente "Tutuguri", escrito en Ivry-sur-Seine, el 16 de febrero de 1948, a escasos 15 días antes de su muerte. Estos textos no constituyen sino parte de todo lo que siguió escribiendo Artaud sobre México y sobre los tarahumaras. Habría que hacer mención de un gran porcentaje de cartas en las que directa o indirectamente Artaud rememora y explica significados de aquel viaje, como la correspondencia cruzada con Jean Paulhan desde el 4 de febrero de 1937 al 13 de abril de ese mismo año, o las interesantísimas cartas a Henri Parisot, del 10 de diciembre de 1943 y la del 7 de septiembre de 1945. También existen más referencias a México en las cartas a Cécile Schramme, desde enero a abril de 1937; en *Ci-git précedé de la Culture Sudienne,* París, K. Editeur, 1947; en *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* París, K. Editeur, 1948; en *Van Gogh, le Suicide de la Société,* París. Le Club Françaíse du Livre, 1953; en *Vie et Mort de Satan le Feu,* París, Arcanes, 1953 y en *Obras Completas,* t. 8; y por supuesto en el poema "Le Popocatepetl", una de las composiciones más escatológicas de Artaud, en *Le Temps Modernes,* núm. 177, diciem-

bre de 1960-enero de 1961, pp. 686-687. Lo reproducimos.

HISTORIA DEL POPOCATÉPETL

Cuando pienso hombre, pienso
patata, popo, caca, teta, papa,
y en la l del soplo que sale de él para reanimarlo.
Patata, necesidad del pote del ser, que *puede ser* que tenga su pote.
Y después patata, caca, hedor del w. c. si es que a usted le placen los calabozos de las necesidades.
El hombre a quien se encierra y se puede enterrar cuando no se le ha incinerado en los fondos bautismales del ser.
Pues bautizar es cocer a un hombre contra su propia voluntad.
Desnudo para nacer y desnudo para morir, este hombre que ha sido cocido, estrangulado, colgado, asado y bautizado, fusilado y encarcelado, hambreado y guillotinado sobre la PARRILLA de la existencia, "bum"
este hombre come tres veces al día.
¿Cuándo podrá comer en paz?
Quiero decir sin un vampiro acechando entre las rajaduras de su dentadura postiza,
puesto que come sin dios y solitario.
?
Pues un plato de simples lentejas vale mucho más que los Vedas, los Puranas, los Brahma-Putras, los Upanishads, el Ramayana, los Kama-Rupa o Tarakyan para alcanzar el fagot remoto de las tinieblas del sótano en donde el hombre actor eructa cañones mientras mastica la lenteja ocular del ojo sobre el plato de su sufrimiento —o ladra imprecaciones cuando sus fibras se dislocan bajo el escalpelo.
Cuando digo:
Mierda, pedo de mi verga,

(sobre el tono imprecatorio, ese pedo, sale eructado bajo
los golpes de las botas de la policía),
cuando digo horrores de la vida, soledad de toda mi vida,
caca, calabozo, veneno, *ralea de muerte,*
escorbuto de sed
peste de urgencia,
dios responde sobre el Himalaya:
Dialéctica de la ciencia,
aritmética de tu usufructo, existencia, dolor, hueso pelado
del esqueleto de vivir contra AZILUTH,
a quien,
yo,
digo BASTA.

A todo ello, Artaud tenía escrito un libro al que pensaba titular *Viaje a México.* "Constituye un libro de 200 páginas o más, que he tardado ocho meses en escribir, desde noviembre de 1936, fecha de mi regreso de México, hasta agosto de 1937, fecha de mi salida para Irlanda, y que, por cierto, no está acabado del todo", confiesa en carta a Henri Parisot, redactada en el hospital psiquiátrico de Rodez, el 10 de diciembre de 1943. Más adelante aclara que el manuscrito de esa obra tuvo el mismo fin de todas sus pertenencias al ser detenido y encarcelado en Dublín a fines de 1937.

Como es de verse el viaje a México de Artaud y la vivencia tarahumara van a marcar determinantemente su vida y su creación; y no sería arriesgado suponer que la crisis radical que sufre casi al año de su regreso de México fuera la explosión natural de una germinación en suelo mexicano. Artaud vivía desde su juventud en una lucidez que no permite la armonía, sino que genera la más espantosa contradicción y los sufrimientos más satánicos, y que a fuerza tendría que rematar en un desequilibrio mental, medido entre la violencia y

la pasividad. México acentúa en cierta forma esa lucidez de Artaud por el hecho simple de que comprueba, lejos de toda información exclusivamente libresca, realmente la existencia de valores únicos y eternos que la civilización tecnológica europea no reconoce, aunque dichos valores se observen en el ámbito del más puro primitivismo. Pero esta comprobación "milagrosa" no suprime la contradicción; todo lo contrario, la agrava hasta el infinito o si se prefiere hasta el límite de la sinrazón: como un fatalismo naturista. Artaud —pienso también en Bataille, en Leiris, en cierta forma en Lévi-Strauss— se había formado dentro de la cultura tecnológica de la que sólo podía huir por la imaginación o por una supervivencia física temporal dentro del mundo primitivo, en este caso con los tarahumaras. De esa manera, el círculo vicioso agiganta, intensifica la fragmentación, desgarra y enferma y la única posibilidad de salvación es la poesía o la palabra compulsiva hacia el Verbo.

Artaud llegó a México, se preparó antes de venir a México, en la idea de una *misión* que implicaba un concepto de revolución en el medio, bien fuera para aplicar sus ideas sobre el teatro, para estudiar las formas dramáticas indígenas o para conseguir prosélitos entre los políticos o intelectuales mexicanos acerca de una revolución afirmada en los valores indígenas. Su mayor equivocación consistió en desconocer el terreno que pisaba, en no tener conocimiento de que la Revolución Mexicana perseguía la fusión de México con la idea de contemporaneidad que él tanto odiaba.

Pero fiel a sí mismo, eligió entonces su aventura interior, una definitiva paradoja. Como el Creador del Mito Destructivo, en el esplendor y el paroxismo, la gracia aniquiladora del peyote no se evadirá nunca de

Artaud; y así como el Sol Negro del Tutuguri tarahumara solicita la noche para brillar, así Artaud buscará "santamente", cada vez más lúcido, la noche de la razón para iluminarse.[80]

LUIS MARIO SCHNEIDER

[80] La bibliografía artaudiana en México es bastante escasa si se tiene en cuenta la de otros surrealistas como Breton, Aragon y Eluard. Además de los artículos de Rafael Cardona (véase nota 32) y Bernardo Ortiz de Montellano (véase nota 53), de los fundamentales trabajos de Luis Cardoza y Aragón (véase nota 25) pueden citarse Wilberto Cantón, "Un surrealista encuentra un nuevo mito en México", *Siempre!,* supl. núm. 29, enero 29 de 1954, pp. 26-27 y 74; Carlos Valdés, "Magia y mito de México", *Siempre!,* supl. núm. 52, febrero 13 de 1963, p. 17; José Muñoz Cota, "Antonin Artaud en la Tarahumara", *El Nacional,* supl., 24 de marzo de 1963, p. 1; y el libro de Óscar Zorrilla: *Antonin Artaud. Una metafísica de la escena,* Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968. *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica (núm. 28, abril de 1973, pp. 5-7) reprodujo las "Notas íntimas" de Artaud aparecidas en *La Quinzaine Litteraire* (enero de 1971), traducidas por Beatriz Margáin, con la siguiente y errónea aclaración: "Se calcula que estos apuntes fueron escritos en México entre 1932 y 1934".

NOTA A LA EDICIÓN

Este volumen de los textos de Artaud con relación a México está dividido en dos libros. El primero, bajo el título de *México,* recopila las conferencias y los ensayos que el poeta francés escribió durante su estancia en el país, excepto los que están enlazados con la experiencia tarahumara.

El título de este primer libro recuerda y afirma el de Luis Cardoza y Aragón, quien fue el que comenzó a recopilar los artículos de Artaud, publicados, la mayoría de ellos, en el diario *El Nacional.*

A *México* se le añade un grupo de "Documentos complementarios al viaje", formado por escritos previos a la visita y por cartas en tanto estaba en el país.

La descripción hemerográfica de todo este material se encuentra en las notas del prólogo. Creí una repetición inútil asentarlas nuevamente aquí.

Algunas cartas se publican recortadas; me pareció legítimo suprimir los párrafos que no tenían ninguna relación con México.

El segundo libro es la reproducción del *Viaje al país de los tarahumaras* que edité en 1975 en la Colección SePSetentas de la Secretaría de Educación Pública.

Como dije entonces, se reúnen en él los textos de Artaud referidos directamente con su peregrinaje a las sierras de Chihuahua.

Parte de este material fue publicado por Marc Bar-

bezat en *Les tarahumaras* (L'Arbalète Décines-Isére) en 1955. En 1971 en el tomo IX de las *Oeuvres Complètes* (Gallimard, París) se recogen algunos de los que fueron dados a conocer por Barbezat y se incluyen otros redescubiertos por Luis Cardoza y Aragón que aparecieron en *México* (Imprenta Universitaria, México) en 1962. En 1972 se traduce al español la sección correspondiente sobre los tarahumaras del tomo IX de las *Oeuvres Complètes* y se edita con el título de *Los tarahumaras,* en España (Barral Editores). Todas estas recopilaciones adolecen de limitaciones; algunas no coleccionan los artículos completos que escribió Artaud sobre los tarahumaras y otras no guardan el orden cronológico según se publicaron o se escribieron. La presente edición trata de salvar esas deficiencias, dejando sentado que la obra de Artaud, todavía en proceso de investigación, puede modificar y arrojar nueva luz sobre este volumen.

Se prefirió titular a la reunión de estos textos *Viaje al país de los tarahumaras* y no simplemente *Los tarahumaras* por considerar que tal denominación refleja más y en su doble sentido de viaje —físico y espiritual— la dramática aventura del poeta. Además la existencia de un artículo titulado "Suplemento al viaje al país de los tarahumaras", escrito por Artaud ocho años después de visitar la región, implica completar la realización de todo un proceso anterior más general.

"La montaña de los signos" apareció en *El Nacional* de México el 16 de octubre de 1936, sin nombre de traductor. Reproducido en la *NRF,* núm. 287, el 1º de agosto de 1937, junto con "La danza del peyote" y bajo el título general de "De un viaje al país de los tarahumaras", sustituyéndose el nombre de Artaud por tres estrellas. Más tarde se vuelve a reproducir con el mismo título general en la colección *L'Age d'Or,* el 15 de sep-

tiembre de 1945. En *L'Arbalète,* p. 43 y en *OC,* t. IX, página 43.

"El país de los Reyes Magos", en *El Nacional,* el 24 de octubre de 1936. En *L'Arbalète,* p. 51 y en *OC,* t. IX p. 77.

"El rito de los reyes de la Atlántida", en *El Nacional,* el 9 de noviembre de 1936. En *OC,* t. IX, p. 88.

"Una raza principio", en *El Nacional,* el 17 de noviembre de 1936. En *L'Arbalète,* p. 59 y en *OC,* t. IX, página 83.

"La danza del peyote", escrito en París según cartas a Jean Paulhan del 27 de febrero, del 13 y 28 de marzo de 1937. En la *NRF,* núm. 287, 1º de agosto de 1937, junto a "La montaña de los signos" y con el título general de "De un viaje al país de los tarahumaras". En *L'Age d'Or,* el 15 de septiembre de 1945. En *L'Arbalète,* p. 137 y en *OC,* t. IX, p. 97.

"La raza de los hombres perdidos", en la revista *Voilà,* núm. 354, el 31 de diciembre de 1937, con el seudónimo de *John Forester.* En *L'Arbalète,* p. 137 y en *OC,* t. IX, p. 97.

"El rito del peyote entre los tarahumaras", escrito en 1943 según confiesa al doctor Gaston Ferdière en "J'ai soigné Antonin Artaud", *La Tour de Feu,* núms. 63 y 64, diciembre de 1959. Publicado por primera vez en *L'Arbalète,* núm. 12, primavera, 1947. Después en *Les tarahumaras,* edición de la misma revista, p. 9. En *OC,* t. IX, p. 11. El "Potscriptum" es una refundición de fragmentos de las cartas del 10 y del 23 de marzo de 1947 escritas a Marc Barbezat. En *OC,* t. IX, p. 39.

"Suplemento al viaje al país de los tarahumaras", escrito hacia 1944 y publicado por primera vez en *L'Arbalète,* p. 97. En *OC,* t. IX, p. 101.

"Una nota sobre el peyote" se escribió en mayo de

1947 cuando se publicaba "El rito del peyote entre los tarahumaras", en *L'Arbalète,* núm 12, primavera de 1947.

"Tutuguri / El rito del Sol Negro" formaba parte de la emisión para la Radiodifusión Francesa *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* de fecha 28 de noviembre de 1947. En *L'Arbalète,* p. 85.

"Y es en México..." escrito en 1947. En *L'Arbalète,* página 119.

"Tutuguri" está fechado en Ivry-Sur-Seine el 16 de febrero de 1948. En *L'Arbalète* p. 89 y en *OC,* t. IX p. 67.

Después de estos textos se ha agregado la correspondencia que existe de Artaud sobre ellos, pues esas cartas no solamente están ligadas a problemas editorialistas, sino por el contrario, muchas de ellas prolongan y aclaran la visión de Artaud sobre los tarahumaras De esa correspondencia se suprimió una carta fechada en Chihuahua, el 7 de octubre de 1936 y dirigida a Jean Paulhan, es decir la primera escrita después de bajar de la sierra tarahumara. Dicha carta carece de significado para el tema de este volumen.

Es posible que el traductor de los cuatro primeros textos aparecidos en *El Nacional* de México fuera José Ferrel. Para esta edición, Patricia Santonocito tradujo "La danza del peyote", "La raza de los hombres perdidos", "El rito del peyote entre los tarahumaras", "Suplemento al Viaje al país de los tarahumaras" y "Una nota sobre el peyote". Margo Glantz ambos "Tutuguri", "Y es en México..." y la correspondencia.

LUIS MARIO SCHNEIDER

MÉXICO

SURREALISMO Y REVOLUCIÓN

He participado en el movimiento surrealista de 1924 a 1926 y lo acompañé en su violencia.

Hablaré de él con el espíritu que tenía en esa época; y voy a tratar para ustedes de resucitar este espíritu que quiso ser blasfematorio y sacrílego y que a veces lo logró.

Pero se dirá que este espíritu ha pasado; pertenece a 1926 y se reacciona, se reacciona en 1926.

El surrealismo nació de una desesperación y de un asco y nació en los bancos de la escuela.

Fue más que un movimiento literario, una revuelta moral, el grito orgánico del hombre, las patadas del ser que dentro de nosotros lucha contra toda coerción.

Y antes que nada la coerción del Padre.

El movimiento surrealista ha sido en su totalidad una profunda, una interior insurrección contra todas las formas del Padre, contra la preponderancia invasora del Padre en las costumbres y en las ideas.

Esto es a título documental el último manifiesto surrealista que indica la nueva orientación política de este movimiento:

CONTRAATAQUE

LA PATRIA Y LA FAMILIA

Domingo 5 de enero de 1936, las veintiuna horas, en el Gremier des Augustins, 7, calle de Grands-Austins (metro: Saint-Michel).

CONTRA EL ABANDONO DE LA POSICIÓN REVOLUCIONARIA
REUNIÓN DE PROTESTA

Un hombre que admite la patria, un hombre que lucha por la familia, es un hombre que traiciona. Lo que traiciona es lo que para nosotros es la razón de vivir y de luchar.

La patria se coloca entre el hombre y las riquezas del suelo. Exige que los productos del sudor humano se transformen en cañones. Hace del ser humano un traidor de sus semejantes.

La familia es el fundamento de la coacción social. La ausencia de fraternidad entre padre e hijo ha sido el modelo de todas las relaciones sociales basadas sobre la autoridad y el desprecio de los patrones sobre sus semejantes.

Padre, Patria, Patrón es la teología que sirve de base a la vieja sociedad patriarcal y hoy a la jauría fascista.

Los hombres perdidos en la angustia abandonados a una miseria y a una exterminación de la que no pueden comprender las causas se levantarán un día hartos. Terminarán entonces arruinando a la vieja trilogía patriarcal: fundarán la sociedad fraternal de los compañeros de trabajo, la sociedad del poder y de la solidaridad humana.

Es fácil advertir en este manifiesto que el surrealismo sostiene los objetivos sociales del marxismo contra la última orientación staliniana, es decir todos los puntos virulentos desde donde el marxismo toca al hombre y pretende alcanzarlo en sus secretos; y se debe reconocer en esta violencia obstinada la vieja actitud surrealista que sólo vive en la exasperación.

Pero el misterio del surrealismo es que esta revuelta desde su origen ha naufragado en lo subconsciente.

Ha sido una mística escondida. Un ocultismo de nuevo género y como toda mística escondida se ha expresado alegóricamente mediante larvas que han adoptado el aire de la poesía.

Todo lo que tenía forma de reivindicación clara ha sido descartado por el surrealismo o no ha podido afiliarse a él.

Un terrible hervor de revuelta contra toda forma de opresión material o espiritual nos agitaba a todos cuando el surrealismo comenzó: Padre, Patria, Religión, Familia, no había nada que no atacáramos... mucho menos con las palabras que con el alma. En esta revuelta la comprometíamos y la comprometíamos *materialmente.*

Sin embargo esta revuelta que lo atacaba todo no era capaz de destruir nada, por lo menos en apariencia. Porque el secreto del surrealismo es que ataca las cosas en su secreto.

Para alcanzar el secreto de las cosas el surrealismo había abierto un camino. Como para el Dios Desconocido de los Misterios de las Cabiras, como para el Ain-Suf, el agujero animado de los abismos en la Cábala, para la Nada, el Vacío, el No Ser devorador de la nada de los antiguos Brahamanes y los Vedas se puede decir del surrealismo lo que no es, pero para decir lo que es, es necesario emplear aproximaciones e imágenes, y el surrealismo es un movimiento vestido de imágenes. Y el surrealismo resucita el espíritu de las antiguas alegorías mediante una especie de encantación en el vacío.

Hay evidentemente en la poesía surrealista, elementos de los que se puede hablar y que se encuentran, que se reconocen. Pero los otros géneros de poesía nos conducen siempre hacia un dominio, nos internan en cierto país que no puede confundirse con los demás. Con el surrealismo, al contrario, empieza el camino de la pérdida, de tal forma que no podemos jamás decir que su poesía está donde la vemos.

El surrealismo tenía necesidad de salir.

"Salir del día desde el primer capítulo", según el Doble del hombre del Libro de los Muertos de Egipto.

Y, surrealistas, teníamos necesidad de salir, siempre, por todas partes, en un movimiento de insatisfacción mortal; de allí una violencia que no conducía a nada, pero que manifestaba subterráneamente algo: violencia que la manía de aclarar las cosas ha terminado por llamar la *desmoralización*.

Rechazo y Violencia.

Violencia y Rechazo.

Estos dos polos significativos de un estado de espíritu imposible, de una misteriosa electricidad indican el carácter anormal de la poesía de esta época que ya no era más la poesía en el sentido literal de las palabras, sino la emisión magnética de un aliento, una especie de magia extraña que se instalara entre nosotros.

Rechazo. Rechazo desesperado de vivir y que sin embargo debe aceptar la vida.

En el surrealismo la desesperación ha estado a la orden del día, y junto a la desesperación el suicidio. Pero a esta pregunta planteada en el número 2 de *La Revolution Surréaliste:* ¿Es el suicidio una solución? No, han respondido los surrealistas con un unánime movimiento del corazón, el suicidio es todavía una hipótesis, pues según la palabra de Jouffroy: "En el suicidio lo que mata no es idéntico a lo que se ha matado."

Todas las manifestaciones surrealistas han participado de ese espíritu suicida en el que el verdadero suicidio no interviene jamás.

Destrucción sobre destrucción. Allí donde la poesía ataca las palabras, el inconsciente ataca las imágenes, pero un espíritu más secreto aún se empeña en reconstruir la estatua.

La intención es romper con lo real, confundir los sentidos, desmoralizar si es posible las apariencias, pero siempre dentro de una noción de lo concreto. De esta masacre obstinada el surrealismo lucha por sacar siempre algo.

Para el surrealismo el inconsciente es físico, y lo ilógico es el secreto de un orden donde se explica el secreto de vida.

Cuando ha roto el maniquí, cuando ha deteriorado el paisaje, lo rehace, pero dentro de un sentido que estalla de risa, donde resucita ese fondo de imágenes terroríficas que nadan en el Inconsciente.

Eso quiere decir que burla la razón, que le retira a los sentidos sus imágenes para devolverlos a su sentido profundo.

Esto quiere decir que los escritores de este tiempo han presentido un conocimiento de los fondos ocultos del Hombre, que se había perdido desde antes de los Tiempos.

Y el surrealismo ha librado de la vida, ha confeccionado físicamente de la vida, ha permitido que un hililo de electricidad preciosa venga a animar a las piedras, a los sedimentos inanimados.

La vida desorganizada se reforma en reacción a la anarquía caótica impuesta a los objetos que se ven.

El mundo surrealista es concreto, *concreto* para que no sea posible confundirlo.

Todo lo que es abstracto, todo lo que no es inquietante por trágico o por bufón, todo lo que no manifieste un estado orgánico, todo lo que no sea una exudación física de la inquietud del espíritu, no viene del surrealismo. Este movimiento ha inventado la escritura automática que es una intoxicación del espíritu. La mano liberada del cerebro va donde la pluma la guía; y por

encima de todo un maleficio sorprendente guía la pluma de tal forma que la hace vivir, pero al haber perdido todo contacto con la lógica, esta mano, así reconstruida, retoma contacto con el inconsciente.

La mano niega por este mismo milagro la contradicción imbécil que se plantean las escuelas entre el espíritu y la materia y entre la materia y el espíritu.

Cada vez que la vida es tocada reacciona mediante el sueño y la lágrima.

Eso quiere decir que el Inconsciente general ha sido sondeado por algo. Entrega lo que conservaba.

Cuando una mujer concibe sueña, sin saber que ha concebido. Cuando un hombre ha sido herido, entra en agonía o va a enfermarse, sueña. Al lado de los sueños del hombre, hay sueños de grupos y sueños de países.

No sé cuántos de entre nosotros los surrealistas, hemos sentido que se nos inflige a través de nuestros sueños una como herida de grupo, una herida de la vida.

Además de la obsesión del sueño, frente al odio de la realidad, el surrealismo ha experimentado una obsesión de nobleza, un asedio de pureza.

El más puro, el más desesperado de nosotros, decíamos cotidianamente de algunos surrealistas. Puesto que para nosotros no era verdaderamente puro sino quien estaba desesperado.

Qué importa que este juego limpio se haya limitado a quemarse a sí mismo. Deseaba con sinceridad su pureza, y la ha buscado en todos los planos posibles esa pureza: en el amor, en el espíritu, en la sexualidad.

Saint-Ives d'Alveydre en las "Clef de L'Orient" dice que el Padre hay que decirlo, el Padre es destructor.

Un espíritu desesperado de rigor que para pensar se coloca sobre el plan altísimo de la naturaleza vive al

Padre como a un enemigo. El Mito de Tántalo, el de Megerio, el de Atreo contienen en términos fabulosos este secreto, esta especie de verdad inhumana, sobre la que trata de acomodarse toda la investigación de los hombres.

El movimiento natural del Padre contra el Hijo, entre la Familia, es de odio; este odio que la filosofía china no puede separar del amor.

Y a esta verdad general cada Padre en particular trata también, dentro de su ser de acomodarse.

Hasta los veintisiete años viví bajo el odio oscuro del Padre, de mi propio Padre. Hasta el día en que lo vi morir. Entonces cedió ese rigor inhumano del que le acusaba yo de esclavizarme. Otro ser salió de ese cuerpo. Y por primera vez en la vida ese Padre me tendió los brazos. Y a mí a quien mi cuerpo le sobra comprendí que durante toda su vida a él le había sobrado su cuerpo y que existe una mentira del ser contra la que hemos nacido para protestar.

El 10 de diciembre de 1926 a las nueve de la noche en el café del Prophete en París los surrealistas se reunieron en congreso.

Se trata de saber que hará el surrealismo de su propio movimiento frente a la revolución social que ronda.

Para mí la cuestión no podía ni plantearse, tomando en cuenta lo que sabemos del comunismo marxista al que se trataba de afiliarse.

Y se me preguntó ¿A Artaud no le importa un carajo la revolución?

"No me importa un carajo la suya y no la mía" le respondí abandonando el surrealismo porque el surrealismo se había convertido en un partido también.

Esa revuelta en busca del conocimiento que la revolución surrealista pretendía hacer no tenía nada que ver con una revolución que pretende conocer al hombre y lo hace prisionero dentro de los límites de sus más groseras necesidades.

El punto de vista del surrealismo y el del marxismo eran inconciliables. Este hecho fue pronto aparente cuando algunos de los surrealistas más notorios decidieron afiliarse al partido. Es decir a la sucursal francesa de la Tercera Internacional de Moscú.

¿Es usted surrealista o marxista?, le preguntaron a André Bretón; y si es usted marxista ¿qué necesidad tiene de ser surrealista?

En realidad se trataba de que el surrealismo descendiera hasta el marxismo pero hubiera sido hermoso que el marxismo tratara de elevarse hasta el surrealismo.

En 1926, el antagonismo no podía resolverse puesto que la Historia no había avanzado. Pienso hoy que la Historia ha avanzado y que existe un hecho nuevo en Francia. Este hecho es la aparición de una idea histórica en la conciencia de la juventud, y esta idea que quiero desarrollar, yo la llamo la reconciliación de la *Cultura* y del Destino. En la conciencia desesperada de la juventud una nueva idea de cultura ha nacido. Y esta cultura que quiere conocer al hombre tiene una alta idea del hombre. No se acepta que se separe la vida del hombre de los acontecimientos. Desea que se entre en la sensibilidad interior del Hombre que participa también en los Acontecimientos.

La juventud nueva es anti-capitalista-burguesa y como Marx ha sufrido el desequilibrio de los tiempos en que la personalidad monstruosa de los padres se intensifica apoyada en la tierra y en el dinero. Cuando se acusa a Marx de querer suprimir la familia: "La fa-

milia, son ustedes quienes la han destruido, responde; y las antiguas virtudes ¿dónde están? Fuera de toda virtud, sólo advierto la materia, y yo, Marx, yo organizo la materia, la organizo técnica y coercitivamente". Puede decirse que de los antiguos valores del Hombre, Marx organiza lo que la Burguesía ha dejado.

Antes de ser la exaltación de una realidad superior, el surrealismo era una crítica de los hechos y del movimiento de la razón dentro de los hechos.

Entre lo real y yo, estoy yo y mi deformación personal de los fantasmas de la realidad.

Y la juventud dentro de su yo actual considera que Marx partió de un hecho pero que se detuvo en él sin abrirse hacia la naturaleza. Ha extraído una metafísica de un hecho pero no se ha elevado hasta una metafísica de la naturaleza, y la juventud desea elevarse primero hasta la naturaleza antes de dejarse anonadar por la parte económica de los hechos.

Pero si esta juventud desea que se organice la materia, también quiere que al mismo tiempo se organice el espíritu.

La organización materialista de Lenin es considerada por esa juventud como transitoria y punitiva y piensa que esta organización materialista y punitiva la aplica Lenin en Rusia con crueldad justa. Pero espíritu materia materia espíritu, afirma esta juventud, la interdependencia de estos dos aspectos de su ser. Ella come al tiempo que siente, y piensa al tiempo que come. Acusa a la Europa moderna de haber inventado un antagonismo que no existe dentro de los hechos. Y si condena a Marx es como a europeo, y porque esta juventud ama al Hombre, pero al Hombre entero, para salvarla del Hombre.

En la nueva idea de la cultura hay una idea contra el progreso. La ciencia moderna nos enseña que jamás ha habido materia y después de cuatrocientos años regresa a la vieja idea alquímica de los tres principios, el azufre, el mercurio y la sal, que ella denomina la energía, el movimiento, la masa. Se puede afirmar por tanto que no había necesidad de hablar de progreso.

Todo esto manifiesta una idea superior de la cultura, pero para que la cultura exista deben destruirse muchas ideas, ideas que son ídolos y si estamos decididos a romper viejos ídolos, no es para hacer surgir nuevos debajo de nosotros.

Esta juventud ya no quiere ser engañada y cuando se le dice que los tiempos han cambiado y que un intelectual o un poeta no pueden ya ignorar su tiempo la juventud contesta que existe un error sobre los intelectuales y sobre el tiempo.

Ella no separa a los intelectuales del tiempo y los intelectuales no se separan de su tiempo, y así como su tiempo, no piensan que el espíritu sea algo vacío y afirman que el arte vale porque se necesita. Pero para ellos esta idea de acción necesaria no significa prostitución de la acción.

Hay un modo de entrar en el tiempo sin venderse a sus poderes, sin prostituir sus fuerzas de acción a los slogan de la propaganda. "Guerra a la guerra, frente común, frente unitario, frente único, guerra al fascismo, frente antiimperialista, contra el fascismo y la guerra, lucha de clases, clase por clase, clase contra clase, etc."

Hay ídolos de embrutecimientos que le sirven a la jerga de la propaganda. La propaganda es la prostitución de la acción y para mí y para la juventud, los intelectuales que hacen literatura de propaganda son cadáveres perdidos por la fuerza de su propia acción.

Un intelectual actúa sobre el individuo y sobre la masa, y en su acción unánime de masa existe una idea cultural sobre las fuerzas del individuo. La juventud quiere que se le dé una idea de la economía de las fuerzas del Hombre dentro de su acción sobre los individuos. Hay una técnica para desencadenar las fuerzas del Hombre, como hay dentro de la medicina china una técnica para curar el hígado, el bazo, la médula o los intestinos tocando sobre la extensión del cuerpo físico, puntos también físicos pero alejados del hígado, del estómago, de la médula o de los intestinos.

El Hombre interior como el mundo tiene una geografía que es cosa material. Pero el materialismo dialéctico de Lenin tiene miedo de esta manera profunda de conocer la geografía.

Pero una cultura profunda no tiene miedo de ninguna geografía, aunque la búsqueda de los continentes inexplorados del hombre deban conducir hasta ese vértigo donde hierve la inmaterialidad de la vida.

La verdadera cultura ayuda a sondear la vida, y la juventud que quiere restablecer una idea universal de la cultura, piensa que hay lugares predestinados para hacer estallar fuentes de vida y dirige su mirada hacia el Tíber y hacia México. La cultura del Tíber sólo vale por lo que en *El Libro de los Muertos* de Egipto se llama a los cadáveres los Trastocados. La antigua cultura de México por lo contrario sirve para hacer estallar la barrera que oculta los sentidos interiores. Crea resucitados.

Toda verdadera cultura se apoya en la raza y en la sangre. La sangre india de México conserva un antiguo secreto de raza y antes que la raza se pierda creo que hay que exigirle la fuerza de su antiguo secreto. El México actual copia a la Europa y en eso creo que

es la civilización europea la que debe pedirle a México su secreto. La cultura racionalista de Europa ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las bases de una cultura mágica que aún puede manar de las fuerzas del suelo indio.

EL HOMBRE CONTRA EL DESTINO

HABLÉ del surrealismo y de la revolución. Hubiera debido decir: la revolución contra el surrealismo, el surrealismo contra la revolución.

He tratado de definir el asco profundo y la angustia vital que no lograba orientarse, de los que nació el surrealismo francés.

Cuando lo considero en su esencia, el surrealismo me parece una reivindicación de la vida en contra de todas sus caricaturas, y la revolución inventada por Marx es una caricatura de la vida.

Esta hambre de una vida pura que fue el surrealismo en sus comienzos, no tenía nada de común con la vida fragmentaria del marxismo. Fragmentaria, pero provisionalmente válida. Fragmentaria, pero que respondía a un movimiento verdadero de la historia. Y he dicho que Marx fue uno de los primeros que vivió y que sintió la historia. Pero hay en la historia todo un mundo de movimientos. Y si el estado de espíritu surrealista es un estado de espíritu al que han sobrepasado los hechos, el movimiento histórico del marxismo también ha sido sobrepasado por los hechos.

Veamos ahora a este respecto cuál es el último estado de nuestro pensamiento: el pensamiento de la juventud francesa y el pensamiento de los intelectuales alertas.

El materialismo histórico y dialéctico es una invención de la conciencia europea. Entre el verdadero movimiento de la historia y el marxismo, hay una especie de dialéctica humana que no concuerda con los hechos. Nosotros

pensamos que la conciencia europea vive, desde hace 400 años, sobre un inmenso error de hechos.

Este hecho es la concepción racionalista del mundo en su aplicación a nuestra vida de todos los días en el mundo, produce lo que llamaré la *conciencia separada.* Vais a comprender inmediatamente lo que quiero decir.

Sabéis todos que el pensamiento es inasible. Para pensar, tenemos imágenes; tenemos palabras para estas imágenes; tenemos representaciones de objetos. La conciencia se divide en estados de conciencia. Pero esto sólo es una manera de hablar. Esto sólo vale, en realidad, para permitirnos pensar. Para mirar nuestra conciencia nos vemos obligados a dividirla; de otra manera, esta facultad racional que nos permite ver nuestros pensamientos jamás podría ejercerse Pero, en realidad, la conciencia es un bloque, lo que el filósofo Bergson llama *duración pura.* No hay detención en el pensamiento. Lo que colocamos ante nosotros, para que la razón del espíritu lo observe, en realidad, ya ha pasado; y la razón no tiene más que una forma más o menos vacía de verdadero pensamiento.

Se puede decir que la razón del espíritu mira siempre a la muerte. La razón, facultad europea exaltada desmesuradamente por la mentalidad europea, es siempre un simulacro de la muerte. La historia que registra hechos es un simulacro de razón muerta. Karl Marx ha luchado contra el simulacro de los hechos, ha tratado de sentir el pensamiento de la historia en su dinamismo particular. Pero se ha detenido, él también, sobre un hecho: el capitalista, el hecho burgués, el estrangulamiento por la máquina, la asfixia de la economía de la época debida a un abuso monstruoso del uso de la máquina. De este hecho verdadero surgió a la historia una ideología falsa.

A la juventud francesa de hoy que no soporta la razón

muerta, ya no le importan las ideologías, considera la explicación materialista de la historia como una ideología que puede detener a la historia. Y cuando relee el manifiesto del Partido Comunista de Marx, comprende que lo que se llama marxismo es, a su vez, una ideología falsa, caricatura del pensamiento de Marx.

Marx partió de un hecho, pero se prohibió toda metafísica. Y la juventud francesa de hoy considera que la explicación materialista del mundo es una metafísica falsa. Frente a la metafísica falsa surgida del materialismo de Marx, reclama una metafísica total que la reconcilie con la vida.

Acusa en el materialismo histórico, el nacimiento de una idolatría y esta idolatría, como todas es religiosa. Religiosa porque introduce una mística en el espíritu. La juventud francesa no desea místicas, desea que se deje de alucinar al espíritu; tiene hambre de una verdad humana, humana sin engaños.

Esta juventud siente la vida, nosotros sentimos la vida, como una sola cosa, una cosa que no admite teorías. Invocar actualmente a la metafísica no es separar la vida de un mundo que la sobrepasa, es volver a introducir en la noción económica del mundo todo lo que se ha querido retirar de éste; y volverlo a introducir sin alucinaciones.

Para la juventud, la razón es la que ha inventado la desesperación contemporánea y la anarquía material del mundo, al separar los elementos de un mundo que estaban reunidos por una cultura verdadera.

Si tenemos una falsa idea del destino y de su marcha en medio de la naturaleza, es porque ya no sabemos mirar la naturaleza, porque ya no sabemos sentir la vida en su totalidad.

La antigüedad no conocía el azar, y la fatalidad es una idea griega cuya opacidad fue subrayada por la grosera

razón latina. Para curarse del azar, el llamado mundo pagano disponía del conocimiento. Pero cuando se invoca el conocimiento en el mundo moderno, ¿cuántos podrían aún decir lo que es?

Hay un determinismo secreto basado sobre las leyes superiores del mundo; pero en medio de una ciencia mecanizada, embarazada con sus microscopios, hablar de las leyes superiores del mundo es provocar las risas de un mundo donde la vida ha llegado a ser un simple museo.

Cuando se habla hoy de cultura, los gobiernos piensan en abrir escuelas, en hacer funcionar las rotativas, en hacer correr la tinta de imprenta; en tanto que para hacer madurar la cultura sería necesario cerrar las escuelas, quemar los museos, destruir los libros, romper las rotativas de las imprentas.

Cultivarse es comer su propio destino, asimilarlo por el conocimiento, saber que los libros mienten cuando hablan de Dios, de la naturaleza, del hombre, de la muerte, del destino.

Dios, la naturaleza, el hombre, la vida, la muerte y el destino sólo son formas que toma la vida cuando el pensamiento de la razón la mira. Fuera de la razón no hay destino; Europa ha renunciado a esta elevada idea de cultura.

Europa ha despedazado la naturaleza con sus ciencias separadas. Biología, historia natural, química, física, psiquiatría, neurología, fisiología, todas estas germinaciones monstruosas, orgullo de las universidades, y algunas otras ciencias confusas como la geomancia, la quirología, la fisiognomonía, la psicurgía y la teurgía, orgullo de algunas individualidades separadas, sólo son para los espíritus alertas una pérdida de conocimiento.

La antigüedad tenía sus dédalos pero no conocía el dédalo de la ciencia separada.

Existe en el espíritu un movimiento secreto que divide el conocimiento y presenta a la razón extraviada las imágenes de la ciencia como otras tantas realidades.

Satán, dicen los antiguos libros de los magos, es una imagen que se forja. A fuerza de invocar el mal, los magos negros la inventan, y puede decirse que lo crean de la misma manera que la razón dividida inventa las imágenes de la ciencia que se enseña en las universidades.

Este movimiento es una cosa idólatra; el espíritu cree en lo que él mismo mira.

Y mirar la vida en un microscopio es mirar un paisaje por el pequeño extremo de la realidad.

La juventud francesa está en contra de la razón porque acusa a ésta de ocultarle la ciencia. Está en contra de la ciencia que petrificó la razón.

Esta juventud considera que Europa se ha equivocado de camino y piensa que lo ha hecho deliberada y, puede decirse, que criminalmente. Señala como origen de esta funesta orientación de Europa, al materialismo cartesiano.

Reprocha al Renacimiento, que pretendía glorificar al hombre, que haya rebajado la idea del hombre por una falsa interpretación de los antiguos.

Sabe que la historia se ha engañado cuando habla del paganismo, que no es lo que los libros han querido hacer de él.

Europa es la que ha inventado la idolatría de los paganos, pues la forma de espíritu de Europa, es una forma de espíritu idólatra; y la idolatría, como lo decía antes. es justamente la separación de la idea y de la forma cuando el espíritu cree en lo que ha soñado. Los antiguos que creían en sus sueños, creían en el valor de significación de los mismos, pero no creían en las formas soñadas. Detrás de sus sueños, y por escalones, los antiguos pre-

sentaban fuerzas y se sumergían en ellas. Tenían un sentimiento fulgurante de la presencia de esas fuerzas y buscaban en su organismo entero, por un verdadero vértigo, si esto era necesario, el medio de permanecer en contacto con su huida. Un cerebro de europeo de hoy es una cueva en la que se agitan los simulacros sin fuerza, que Europa toma por pensamientos.

Pero es buscar demasiado lejos la mística de un pensamiento muerto. Lo que el paganismo ha divinizado, Europa lo ha mecanizado.

Estamos en contra de esta racionalización de la existencia que nos impide pensar, es decir, sentirnos hombres; y existe en nuestra idea del hombre una idea de la fuerza del pensamiento.

Todo lo que la ciencia nos ha arrebatado, todo lo que secciona en sus retortas, en sus microscopios, en sus balanzas, en sus mecánicas complicadas, todo lo que transforma en cifras; nosotros aspiramos arrebatárselo a esa ciencia que ahoga nuestra vitalidad.

Quiere brotar de nosotros una cosa que no está sometida a la experiencia. Somos numerosos los que rechazamos las enseñanzas de la experiencia. No creemos en el valor de la experiencia ni en la prueba por la experiencia. Habría que comenzar por hacernos creer en los fantasmas de la razón y de las formas por medio de los cuales la experiencia trata de llegar a nuestro pensamiento.

Todas las formas de la experiencia disimulan la realidad.

Cuando Pasteur nos dice que no hay generación espontánea y que la vida no puede nacer en el vacío, nosotros pensamos que Pasteur se ha engañado sobre la idea real del vacío y que una nueva experiencia va a demostrar que el vacío de Pasteur no es el vacío: esta experiencia ya ha sido realizada.

Para nosotros, la historia es un panorama y juzgamos la historia en el tiempo, pues somos personas cultivadas.

Existen personas que comen patatas y que poseen una moral de aventureros, pero en el mismo sitio, otras personas que hace 500 años también comían patatas, poseían una moral de degenerados.

No juzgamos la realidad por medio de experiencias, pues todo esto no nos muestra al hombre. La preocupación por las funciones exteriores del hombre aparta de un conocimiento profundo. Existe un mundo en el pensamiento. La revolución comunista ignora el mundo interior del pensamiento y cuando se ocupa del pensamiento, lo hace por medio de la experiencia, es decir, por la parte exterior de los hechos. Injerta enfermedades extrañas a los locos para ver lo que resulta; les inyecta virus de plantas de la misma manera que les injertaría plantas para ver en qué se transformaría el hombre. Si fuera necesario, buscaría experimentalmente el paso entre la humanidad y la bestia, entre la bestia y la selva.

Pero no olvidemos que el materialismo de Lenin, que también se llama dialéctico, pretende ser un progreso sobre la dialéctica de Hegel.

Allí en donde la dialéctica de Hegel descubre en tres términos la fuerza interior del pensamiento, la de Lenin reúne los términos y nos habla de dinamismo del pensamiento, que no separa hechos.

Pero hay en la vida tres fuerzas, como lo enseña una vieja ciencia conocida por toda la antigüedad.

La fuerza repulsiva y dilatante.

La fuerza comprensiva y astringente.

La fuerza rotativa.

El movimiento que va de afuera hacia dentro y que se llama centrípeto, corresponde a la fuerza astringente; en tanto que el que va de adentro hacia afuera, y que se

llama centrífuga, corresponde a la fuerza dilatante y repulsiva.

Como la vida, como la naturaleza, el pensamiento va de adentro hacia afuera antes de ir de afuera hacia adentro. Comienzo a pensar en medio del vacío y del vacío voy hacia lo pleno; y cuando he alcanzado lo pleno puedo volver a caer en el vacío.

Voy de lo abstracto a lo concreto y no de lo concreto hacia lo abstracto.

Detener el pensamiento afuera y estudiarlo en lo que puede hacer, es desconocer la naturaleza interna y dinámica del pensamiento. Es no querer sentir al pensamiento en el movimiento de su destino interno que ninguna experiencia puede captar.

Llamo poesía al conocimiento de este destino interno y dinámico del pensamiento.

Para volver a encontrar su naturaleza profunda, para sentirse vivir en su pensamiento, la vida rechaza el espíritu de análisis en el que se ha extraviado Europa.

El conocimiento poético es interno; la calidad poética es interna. Hay en la actualidad la tendencia para identificar la poesía de los poetas con la fuerza mágica interna que ofrece un camino a la vida y que permite influir sobre ella.

Que el pensamiento sea o no una secreción de la materia, no seré yo quien pierda el tiempo en discutirlo. Pero diré simplemente que el materialismo de Lenin parece ignorar, de hecho, esta poética del pensamiento.

Hay plantas para las enfermedades y las enfermedades tienen el color de esas plantas. Entre el color de la enfermedad y el color de la planta, Paracelso, que al mismo tiempo que cura a los hombres piensa hallar un camino para el hombre en la ruta de las enfermedades, y puede decirse que cura la vida, Paracelso decía, para

curar la vida establece por medio de la imaginación una relación entre la enfermedad y las plantas, para de esta manera curar la enfermedad.

Hay gritos para las pasiones y en los gritos de cada pasión hay escalones, grados de la vibración de las pasiones; y el mundo ha conocido, en otros tiempos, una armónica de las pasiones. Pero cada enfermedad tiene también su grito y la forma de su estertor: hay el grito del pestífero en la calle cuando corre con el espíritu ebrio de imágenes y el estertor particular del pestífero que agoniza. Y los temblores de tierra tienen su ruido. Pero el aire vibra particularmente cuando se dice que una epidemia pasa, y de una enfermedad a una pasión, de una pasión a un temblor de tierra, se pueden establecer semejanzas y extrañas armonías del ruido.

Pero el determinismo de los hechos no está separado de una apariencia viva. No existe acontecimiento en la historia que no esté mezclado con un color o con un ruido.

Las épocas que han tenido genio pensaron por el color o por el ruido en relación con el ritmo de los estertores y el temblor de las epidemias. Con el ruido de una planta que se parece a las enfermedades, con una combinación de expresiones, con las modulaciones de un sollozo en el que se pinta toda la tortura humana despedazada por el destino, hay que volver a descubrir el movimiento de la historia, remontar el curso del destino.

Los juegos antiguos estaban basados sobre este conocimiento que por medio de la acción doma al destino. Todo el teatro antiguo era una guerra contra el destino.

Pero para domar al destino hay que conocer la naturaleza completa y la conciencia completa en el hombre, puesta al ritmo de los acontecimientos.

Tenemos la idea de una cultura unitaria y pedimos

esta cultura unitaria con el objeto de volver a encontrar una idea de unidad en todas las manifestaciones de la naturaleza que el hombre rima con su pensamiento.

Los 380 puntos de la medicina china, que rigen todas las funciones humanas, hacen del hombre este clock de unidad, así como la Curación Universal de Paracelso eleva la conciencia humana al plan de un pensamiento divino.

Quien pretenda actualmente que existen varias culturas en México: la cultura de los mayas, la de los toltecas, la de los aztecas, la de los chichimecas, la de los zapotecas, la de los totonacas, la de los tarascos, la de los otomíes, etcétera, ignora en realidad, lo que es la cultura, confunde la multiplicidad de las formas con la síntesis de una idea.

Existen el esoterismo musulmán y el esoterismo brahamánico; existen el Génesis oculto y los esoterismos judíos del zohar y del *Sefer-Ietzirah,* y aquí en México el *Chilam Balam* y el *Popol-Vuh.*

¿Quién no comprende que estos esoterismos son el mismo y quieren, en espíritu, decir la misma cosa? Ocultan la misma idea geométrica, numérica, orgánica, armoniosa, oculta, de la naturaleza y de la vida. Los signos de estos esoterismos son idétnicos. Poseen analogías profundas en sus palabras, en sus gestos, en sus gritos.

De todos los esoterismos que existen, el esoterismo mexicano es el único que se apoya aún sobre la sangre y la magnificencia de una tierra cuya magia sólo los imitadores fanatizados de Europa pueden ignorar.

Deseo que se haga surgir la magia oculta de una tierra sin semejanza con el mundo egoísta que se obstina en caminar sobre ella y no ve la sombra que cae sobre él.

No HE venido aquí a traer un mensaje surrealista; he venido a decir que el surrealismo ha pasado de moda en Francia; y muchas de las cosas que han pasado de moda en Francia se continúan imitando fuera de ella, como si representaran el pensamiento de ese país.

La actitud surrealista era una actitud negativa y he venido a decir lo que piensa en mi país toda una juventud hambrienta de soluciones positivas y que quiere recuperar el gusto por la vida. Y lo que piensa es lo que va a hacer. Las nuevas aspiraciones de la juventud de Francia no son una cosa de la que se pueda hablar en los libros, o en los periódicos como se describe una enfermedad extraña o una curiosa epidemia que nada tiene que ver con la vida.

En el cuerpo de la juventud francesa hay una epidemia del espíritu burgués que no hay que tomar como una enfermedad, pero que ha quedado como una terrible exigencia. Es una característica de este tiempo el que las ideas ya no sean ideadas, sino una voluntad que va a pasar a los actos.

Detrás de todo lo que se hace en Francia existe actualmente, una voluntad dispuesta a pasar a los actos.

Cuando el joven pintor Balthus compone un retrato de mujer, manifiesta su voluntad de transformar realmente a la mujer, de hacerla conforme a lo que él piensa. Manifiesta en su cuadro, una terrible, una exigente noción del amor y de la mujer y sabe que no habla en el vacío, pues su pintura posee un secreto de la acción.

Pinta como alguien que conociera el secreto del rayo.

En tanto que no se ha aplicado el secreto del rayo, el mundo piensa que es la ciencia, y deja esto a los sabios; pero un día, cualquiera aplica este secreto, y lo aplica a la destrucción del mundo; entonces el mundo comienza a tomar en serio ese secreto.

La juventud quiere que se enlacen los secretos de las cosas con sus múltiples aplicaciones.

Esta es también una idea de cultura que no se enseña en las escuelas; pues detrás de esta idea de cultura existe una idea de la vida que sólo puede inquietar a las escuelas, puesto que destruye sus enseñanzas.

Esta idea de la vida es mágica, supone la presencia de un fuego en todas las manifestaciones del pensamiento humano; y esta idea del pensamiento que arde nos parece a todos, actualmente, que está contenida en el teatro; y creemos que el teatro ha sido hecho para manifestarla. Pero hoy la mayoría de las gentes piensa que el teatro no tiene nada que ver con la realidad.

Cuando se habla de alguna cosa que caracteriza a la realidad, todo el mundo piensa que es teatro; pero somos numerosos los que creemos en Francia que sólo el verdadero teatro puede mostrarnos la realidad.

Europa está en un estado de civilización avanzada; quiero decir que está muy enferma. El espíritu de la juventud en Francia reacciona contra este estado de civilización avanzada.

No ha necesitado de Keyserling o de Spengler para sentir la descomposición universal en el mundo que vive sobre las falsas ideas de la vida que heredó del Renacimiento.

Nos parece que la vida está desperdiciándose violentamente. Y para sentir este desperdicio violento no necesitamos de una nueva filosofía.

Las cosas han llegado a un punto tal, que puede decirse: que así como en otras épocas la juventud corría tras del amor; tenía sueños de ambición, de triunfo material, de gloria; ahora tiene un sueño de vida y corre tras la vida, pero a esta vida la persigue en su esencia, si así puede decirse; quiere saber por qué la vida está enferma y qué es lo que ha podrido a la idea de la vida.

Para saberlo mira al universo entero. Quiere comprender a la naturaleza y al Hombre además. No al Hombre en su singularidad, sino al Hombre grande como la naturaleza.

Cuando se le habla de la naturaleza, pregunta de cuál naturaleza quiere hablársele hoy. Pues sabe que así como hay tres Internacionales, hay también tres naturaleza, tres naturalezas escalonadas.

Esto es también ciencia.

"Hay tres soles, decía el Emperador Juliano, de los cuales sólo el primero es visible; y Juliano el Apóstata no es sospechoso de profesar la espiritualidad cristiana, él, que es uno de los últimos representantes de la ciencia de los antiguos.

En la naturaleza introduce al hombre; y así como ve de fuera hacia adentro escalones en la naturaleza, ve también escalonado al hombre.

Y la juventud sabe que esta alta idea del hombre y de la naturaleza, el teatro se la puede dar.

No cree traicionar la vida con tan alta idea del teatro, sino que piensa, al contrario, que el teatro puede ayudarla a curar la vida.

Hay diez mil maneras de ocuparse de la vida y de pertenecer a su época. No estamos conformes con que en un mundo desorganizado los intelectuales se entreguen a la especulación pura. Ignoramos lo que es la

torre de marfil. Deseamos que también los intelectuales pertenezcan a su época; pero no pensamos que puedan hacerlo más que declarándole la guerra.

La guerra para alcanzar la paz.

En el desastre actual de los espíritus, señalamos una inmensa ignorancia; y hay una fuerte corriente para que se cauterice esta ignorancia; quiero decir, para cauterizarla científicamente.

La vida para nosotros no es ni un lazareto ni un sanatorio, ni siquiera un laboratorio; y no pensamos, por otra parte, que una cultura pueda adquirirse con palabras o con ideas. Un civilización no se comunica por sus costumbres exteriores. Antes de tener piedad por el pueblo, deseamos que se hagan renacer las virtudes olvidadas de un pueblo que podría, de esta manera, civilizarse por sí mismo.

Digo, pues, que una juventud, no inquieta sino inquietada por lo que aparece y no se semeja a lo que ella piensa, acusa a la ignorancia del tiempo.

Comprueba la ignorancia del tiempo mientras se rebela en contra de ella.

Cuando sabe que la medicina de los chinos, medicina archimilenaria, ha sabido curar el cólera por medios archimilenarios, en tanto que contra el cólera, la medicina de Europa no conoce aún más que los medios bárbaros de la huida o de la cremación, no le basta con introducir esta medicina en Europa, sino que piensa en el vicio del espíritu de Europa y trata de curar este espíritu.

Comprende que la medicina china ha podido conocer la naturaleza del cólera, no por medio de un truco sino por una comprensión profunda.

Esta comprensión es la cultura. Y hay secretos de cultura que los textos no enseñan.

Frente a la cultura de Europa contenida en textos

escritos y que hace creer que la cultura se pierde cuando se destruyen los textos, afirmo que hay otra cultura bajo la cual han vivido otros tiempos, cultura perdida que se basa sobre una idea materialista del espíritu.

Conoce los grados del vacío y de lo pleno que describen los estados ponderables del alma; y sobre los 380 puntos del funcionamiento fisiológico del alma, los chinos saben descubrir la naturaleza y sus enfermedades y puede decirse que han sabido descubrir la naturaleza de las enfermedades.

Jacob Boehme que sólo cree en los espíritus, sabe decir también cuándo están enfermos, y describe en la naturaleza entera los estados por medio de los cuales se manifiesta la cólera del espíritu.

Estas luces y otras más, nos dan una nueva idea del Hombre. Y pedimos que se nos vuelva a enseñar lo que es el Hombre, pues otras épocas lo han conocido.

Comenzamos a descubrir los tabúes que una ciencia temerosa y mezquina ha colocado ante los vestigios de una cultura que sabía explicar la vida.

El Hombre entero: el Hombre con su grito que puede remontar el camino de una tempestad, es para Europa, poesía, pero para nosotros que tenemos una idea sintética de la cultura, ponerse en contacto con el grito de una tempestad, es volver a hallar un secreto de vida.

Existe, actualmente en el mundo, una corriente que es una reivindicación de cultura; la reivindicación de una idea orgánica y profunda de la cultura, que puede explicar la vida del espíritu.

Llamo cultura orgánica a una cultura basada sobre el espíritu en relación con los órganos y al espíritu bañándose en todos los órganos y respondiéndose al mismo tiempo.

Hay en esta cultura una idea del espacio, y afirmo

que la verdadera cultura sólo puede aprenderse en el espacio y que es siempre una cultura orientada, como está orientado el teatro.

Cultura en el espacio quiere decir cultura de un espíritu que no cesa de respirar y de sentirse vivir en el espacio, o que llama a los cuerpos del espacio, como a los objetos mismos de su pensamiento, pero que en tanto que espíritus se sitúan en medio del espacio, es decir en su punto muerto.

Probablemente esta idea del punto muerto del espacio, por el cual debe pasar el espíritu, es una idea metafísica.

Pero sin metafísica no hay cultura. ¿Y qué quiere decir esta noción del espacio arrojada repentinamente en la cultura, si no la afirmación de que la cultura es inseparable de la vida?

"Treinta rayos convergen al centro", —dice el *TaoTe King* de Lao-Tse.

Pero es el vacío que existe en el centro, lo que permite el uso de la rueda.

Cuando hay acuerdo en los pensamientos de los hombres, ¿en dónde puede decirse que se hace este acuerdo, si no es en el vacío muerto del espacio?

La cultura es un movimiento del espíritu que va del vacío hacia las formas y de las formas vuelve al vacío, como a la muerte. Ser culto es quemar formas, quemar formas para ganar la vida. Es aprender a mantenerse recto en el movimiento incesante de las formas que se experimenta personalmente.

Los antiguos mexicanos no conocían otra actividad en la vida que este vaivén de la muerte a la vida.

Esta terrible estación interior, este movimiento de respiración, es la cultura que se agita a la vez en la naturaleza y en el espíritu.

"Esto es metafísica, pero no se puede vivir en la metafísica".

Pero yo digo, justamente, que la vida debe revivir en la metafísica, y esta actitud difícil que enloquece a las gentes de hoy, es la actitud de todas las razas puras que siempre se han sentido, a la vez, en la muerte y en la vida.

Por esto la cultura no está escrita, y como dice Platón: "El pensamiento se perdió el día en que una palabra fue escrita".

Escribir es impedir al espíritu que se agite enmedio de las formas como una vasta respiración. Pues la escritura fija al espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría.

El verdadero teatro, como la cultura, jamás, ha estado escrito.

El teatro es un arte del espacio, y solamente pesando sobre los cuatro puntos del espacio, puede tocar a la vida. En el espacio habitado por el teatro, las cosas encuentran sus resonancias.

Hay, actualmente, un movimiento para separar al teatro de todo lo que no es el espacio y para devolver el lenguaje del texto a los libros de donde no debía haber salido jamás. Y este lenguaje del espacio, a su vez, obra sobre la sensibilidad nerviosa, hace madurar al paisaje desplegado por debajo de él.

No voy a repetir aquí esta teoría del teatro en el espacio que obra a la vez por el gesto, por el movimiento y por el ruido.

Al ocupar el espacio, persigue a la vida y la hace salir de sus madrigueras.

Es como la cruz de seis brazos que extiende sobre las murallas de ciertos templos de México una oculta geometría. La cruz de México está siempre desplegada.

Está en el centro de una muralla; viene de una idea mágica.

Para hacer la cruz, el antiguo mexicano se coloca en el centro de una especie de vacío y la cruz brota a su alrededor.

No es una cruz para medir el espacio como lo piensan los sabios de hoy; es una cruz para revelar cómo la vida entra en el espacio; cómo en el exterior del espacio vuelve a encontrar el fondo de la vida.

Siempre el vacío, siempre el punto alrededor del cual se espesa la materia.

La cruz de México indica el renacimiento de la vida.

He mirado largamente a los dioses de México en los Códices y me ha parecido que esos dioses eran, ante todo, dioses en el espacio, y que la mitología de los códices ocultaba una ciencia del espacio con sus dioses con huecos de sombra que riñen a la vida.

Es decir, sin literatura, que esos dioses no nacieron del azar, sino que están en la vida como en un teatro y ocupan los cuatro rincones de la conciencia del hombre en donde yace el sonido, el gesto, la palabra y el soplo que escupe la vida.

¿Quién piensa aún en sentir a los dioses y en buscar el lugar de los dioses? Buscar su lugar, es buscar su fuerza y encontrar la fuerza de un dios. El mundo blanco llama ídolos a estos dioses, pero el espíritu indio sabe hacer vibrar la fuerza de los dioses, situando su música de fuerza; y el teatro, por una distribución musical de fuerza, invoca la potencia de los dioses. En el espacio vibrante de imágenes, los dioses, cada uno en su lugar, salen hacia nosotros por un grito o por un rostro y el color del rostro tiene su grito; y el grito vale su peso de imágenes en el espacio en que madura la vida.

Para mí, esos dioses móviles que se embarazan con

líneas, para sondear el espacio, como si temieran no sentirlo suficientemente, nos dan un medio concreto de comprender la formación de la vida. Este miedo al espacio vacío que persigue a los artistas mexicanos y les hace arrojar línea sobre línea, no es solamente una invención de líneas, de formas que halaguen los ojos, sino que indica una necesidad de hacer madurar al vacío. Poblar el espacio para cubrir el vacío, es encontrar el camino del vacío. Es partir de una línea en flor para recaer en seguida vertiginosamente en el vacío.

Y los dioses de México, que dan vuelta alrededor del vacío, entregan una especie de claves para hallar las fuerzas de un vacío sin el cual no existe la realidad.

Y pienso que para acabar los dioses de México son los dioses de la vida presos en una pérdida de fuerza, en un vértigo del pensamiento; y que las líneas que aparecen por encima de sus cabezas son un medio melódico y rítmico de superponer el pensamiento al pensamiento.

Invitan al espíritu a no petrificarse en sí mismo, sino que al contrario si se puede decir así, *a marchar*.

"Avanzo para la guerra", parece decir el dios que lleva en su puño un arma guerrera blandiéndola delante de sí; "Y además de avanzar pienso" dice una especie de línea relampagueante que zigzaguea por encima de su cabeza. Y esta línea se multiplica de nuevo en algún punto del espacio.

"Y si pienso, sondeo mis fuerzas, dice la línea que está detrás de él. Invoco la fuerza de la que he salido."

Es así que en su forma inhumana estos Dioses no contentos de su simple estatura humana, muestran cómo el Hombre podría salir de sí mismo. Porque pienso además que hay una armonía en estas líneas, una especie de geometría especial que corresponde a la imagen de un sonido.

Para el teatro una línea es un ruido, un movimiento, una música, y el gesto que emerge de un ruido es como una palabra clara en una frase.

Los dioses de México tienen líneas abiertas, indican todo lo que ha salido, pero al mismo tiempo ofrecen la forma de entrar en algo.

La mitología de México es una mitología abierta. Y México, el de ayer y el de hoy, posee también fuerzas abiertas. No es necesario indagar demasiado sobre un paisaje de México para sentir todo lo que sale de él. Es el único lugar del mundo que nos propone una vida oculta, y la *propone en la superficie de la vida.*

CARTA ABIERTA A LOS GOBERNADORES DE LOS ESTADOS

Señores gobernadores: He venido a México con una misión de la Secretaría de Educación Nacional de Francia.

Esta misión tiene por objeto estudiar todas las manifestaciones del arte teatral mexicano; pero, quiero hacerlo en la vida, no en las tablas.

Es el arte indígena de México el que me interesa aquí por encima de todo.

Para mí, la cultura de Europa ha fracasado y considero que, con el desarrollo desenfrenado de sus máquinas, Europa ha traicionado a la verdadera cultura; yo, a mi vez me declaro traidor a la concepción europea del progreso.

Los ritos y las danzas sagradas de los indios son la más bella forma posible del teatro y la única que en realidad pueda justificarse.

Hasta hoy, estos ritos sólo han interesado a los arqueólogos y a los artistas.

Los arqueólogos los han descrito como sabios, es decir, muy mal; los artistas los han descrito como artistas, es decir, más mal aún. No han sabido extraer de ellos la ciencia secreta, el profundo sentido que encierran.

Hay en el mundo lugares predestinados, hechos para preservar la cultura del mundo. Y, en Francia, la juventud despierta, pero también inquieta, angustiada y hasta diría yo, desesperada, vuelve hoy, con toda su alma, la vista hacia esos lugares predestinados.

El Tíbet actual y México son los nudos de la cultura

del mundo. Pero la cultura del Tíbet está hecha para los muertos; allí es donde se puede aún aprender, para desprenderse de la vida, los medios técnicos del bien morir.

La cultura eterna de México fue hecha siempre para los Vivos. En los jeroglíficos mayas, en los vestigios de la cultura tolteca, se pueden encontrar aún los medios del bien vivir; de expulsar de los órganos, el sueño, de conservar los nervios en un estado de exaltación perpetua, es decir, completamente abiertos a la luz directa, al agua, a la tierra y al viento.

Sí. Yo creo en una fuerza que duerme en la tierra de México. Y es para mí, el único lugar en el mundo en donde duermen fuerzas naturales que pueden servir para los Vivos. Yo creo en la realidad mágica de estas fuerzas, lo mismo que se cree en el valor saludable y curativo de ciertas aguas.

Yo creo que los ritos indios son las manifestaciones directas de estas fuerzas. No quiero estudiarlas como arqueólogo, ni como artista; las estudiaré como sabio, en el sentido propio de la palabra; y procuraré dejarme penetrar, en consciencia, por sus virtudes curativas del alma. Cuando se agota el magnetismo humano, ha de volver a la tierra para recuperar sus fuerzas.

Los ritos primitivos de los indios están en comunicación con la tierra, y sus danzas, sus jeroglíficos animados, sus movimientos ocultos, traducen inconscientemente las leyes de la tierra.

Entre la tierra y el hombre, interviene periódicamente el espíritu del hombre, el cual enturbia las fuerzas puras de la tierra sacando de ellas el fárrago de las supersticiones divinas.

Pero, también periódicamente, las fuerzas naturales de la tierra vuelven a surgir y acaban con los falsos espíritus de los dioses.

He de agradecer aquí al Gobierno de México, el haberme permitido tomar contacto con la verdadera cultura de México; y he de agradecer de antemano, a los C. C. Gobernadores de los Estados, su ayuda, esperando que se servirán llevarme a todos los lugares en donde la tierra roja de México continúa hablando el mejor lenguaje.

BASES UNIVERSALES DE LA CULTURA

ACTUALMENTE, en Europa, la cultura es un lujo que se adquiere como instrucción, como educación. Ésta es la mejor prueba de que el sentido de las palabras se pierde y no hay nada como la confusión de las palabras para revelar un estado de decadencia que en Europa se ha hecho ya general. Antes, pues, que discutir sobre la cultura, quiero precisar el sentido de esta palabra. Diré desde luego cómo la entiende, o cómo cree entenderla todo el mundo y en seguida diré lo que realmente significa. Se habla de hombre cultivado y de tierra culta y esto indica una acción, una transformación casi material del hombre y de la tierra. Se puede ser instruido sin ser realmente cultivado. La instrucción es una vestidura. La palabra instrucción indica que uno se ha revestido de conocimientos. Es un barniz cuya presencia no implica necesariamente el haber asimilado esos conocimientos. La palabra cultura en cambio, indica que la tierra, el *humus* profundo del hombre, ha sido roturado. Se confunde generalmente la instrucción con la cultura, y en Europa, en donde las palabras ya no quieren decir nada, instrucción y cultura se emplean

en el lenguaje corriente para manifestar una sola y misma cosa, cuando en realidad se trata de dos cosas que difieren profundamente, aun sin confundir propiamente la instrucción y la cultura, se las sitúa en el mismo plano, se las considera como si marcharan juntas, cuando todo lo que vemos en derredor nos prueba que la cultura dispersa y contradictoria de Europa no tiene ya nada que ver con su estado absolutamente uniforme de civilización.

Cuando vine a México y hablé de su antigua cultura, se me respondió más o menos por todas partes: "¡Pero si ha habido cien culturas en México!" —prueba de que los mexicanos de hoy han olvidado hasta la significación de la palabra cultura y confunden una cultura uniforme con una multiplicidad de formas de civilización. No por distintas que fuesen las civilizaciones del antiguo México, éste no tenía en realidad más que una cultura, es decir, una idea única del hombre, de la naturaleza, de la muerte y de la vida; pero la Europa moderna que ha sabido unificar su civilización, ha multiplicado hasta el infinito su concepción de la cultura, y por lo que concierne a la idea misma de la cultura, puede decirse que Europa está en plena anarquía.

Si Europa toma a la cultura por un barniz, esto se debe a que ha olvidado lo que fue la cultura en los tiempos en que verdaderamente la había, pues existe una significación rigurosa de las palabras, y no se puede arrancar a la palabra cultura su sentido profundo, su sentido de modificación integral y aun podía decirse que mágica, ya no del hombre sino del ser en el hombre, porque el hombre verdaderamente cultivado lleva su espíritu en el cuerpo y obra sobre el cuerpo por la cultura, lo cual equivale a repetir que obra al mismo tiempo sobre el espíritu.

Europa ha creído que la cultura está en los libros y cada nación europea tiene sus libros, es decir, su filosofía. En estos últimos años ha nacido una muchedumbre de sistemas, de los que cada uno corresponde a la aparición de un nuevo libro, y no solamente cada nación, sino que cada partido político tiene el suyo. Y a la inversa de lo que se producía en las grandes épocas en que los filósofos dirigían la vida y daban nacimiento a la política, cada nuevo sistema político se crea filósofos que tratan lamentablemente de justificar su demagogia.

El marxismo, sistema político fundado en cierto número de verificaciones elementales en materia de economía, ha producido toda una concepción materialista del mundo. Italia está espiritualmente tan empobrecida que no podría dar siquiera un filósofo, pero el fascismo hitleriano tiene también sus filósofos cuyo sistema es una monstruosa mescolanza de Nietzche, Kant, Herder, Fichte y Schelling. Hay en Europa al lado de los profetas del nuevo occidente, los profetas de la decadencia de occidente, y al lado de hombres serios como Spengler, Scheler y Heidegger, petimetres de la decadencia que, como Keyserling, no son otra cosa que viajeros aficionados de un hinduismo de pacotilla y, por sobre toda ponderación, mariposeadores del tema del inconsciente en todas sus formas, desde la de Freud hasta la de la América, cuya espectroscopia se imaginan hacer. Nada es tan odioso para mí como el snobismo filosófico de un Keyserling, cuando este snobismo hace un objeto de moda de las creencias con que se ha nutrido la vida primitiva y oculta de la humanidad.

No existe filosofía sagrada ni cultura grandiosa que Keyserling no haya tocado para vulgarizar odiosamente doctrinas por cuya manifestación sacrificaron a veces

la vida de los antiguos brahamanes de la India. El caso de Keyserling se agrava por el hecho de haber deducido un sistema, quiero decir, una dogmática personal, de tradiciones que representan la sabiduría colectiva y anónima de países de épocas inmensas, cuando los hombres que fueron el vehículo de esas tradiciones y esas doctrinas se cuidaron siempre de apropiárselas individualmente, Keyserling obedece en esto al espíritu individualista y anárquico de una Europa que posee en la actualidad tantas filosofías como filósofos y tantas culturas como filosofías.

Hace dos o tres años que se habla grotescamente de los Estados Unidos de Europa. Más se hubiese ganado con hablar del completo desequilibrio de la cultura europea, pues el lamentable estado de esta pulverización cultural que representa Europa actualmente, habría probado a todo el mundo que los Estados Unidos de Europa no eran más que una vetusta bufonada.

PRIMER CONTACTO CON LA REVOLUCIÓN MEXICANA

La presente crisis mundial ha alcanzado a Francia después que a los demás países, pero la ha alcanzado, aunque no lo parezca, más gravemente. A la inversa de lo que sucede en otras partes, la Francia actual sufre la crisis en "su conciencia", más bien que en sus capitales y en sus riquezas, y la juventud francesa resiste particularmente los efectos de esa crisis. Quien habiendo conocido París hace tres años, volviera ahora no lo reconocería. La ciudad ha cambiado poco en apariencia;

pero la vida de París, lo que había en ella de estremecimiento, de juventud, de susurro, de brillo, de gozo, sí que ha cambiado terriblemente. Pues, antes que nadie, la juventud es la que sufre, y no hay nada que afecte tanto la vida profunda de un país como los males de la juventud.

No diré que la juventud francesa haya perdido la esperanza, pero sí está herida en los resortes mismos de la esperanza, pues está a punto de perder su confianza en los recursos de la vida. El gobierno se ocupa de mantener los precios altos para los artículos de primera necesidad para que no se vendan con pérdida, y permitir a los campesinos franceses que conserven su antiguo nivel de vida, pero no se ocupa, como aquí, de la vida de la juventud. Y la juventud francesa abandonada a sí misma —hablo sobre todo de los jóvenes pintores, escultores, actores, cineastas, etcétera— está a punto de desesperar.

Inútil decir, pues, mi emoción cuando, al llegar aquí, he visto el cuidado con que el gobierno revolucionario de México rodea las obras todas de la juventud. He hablado con artistas, pintores e intelectuales revolucionarios y aun con músicos. El Departamento de Bellas Artes, dirigido por el señor licenciado Muñoz Cota, me hizo el honor de invitarme a su Congreso de Teatro Infantil, como delegado de la República Francesa. Y he podido ver que la Revolución de México tiene alma, un alma viva, un alma exigente, que los mexicanos mismos no saben hasta dónde puede llevarlos. Esto es lo que hay de patético en el movimiento revolucionario de México. El joven México va adelante, está decidido a rehacer un mundo y no vacila, para reconstruir ese mundo, ante ninguna transformación. Interrogad a los jóvenes revolucionarios de México y ni uno solo os responderá la

misma cosa, pero este caos de opiniones es la mejor prueba del dinamismo de la Revolución. Acerca de la vida socialista de México, todos los jóvenes están de acuerdo, hay que decirlo; pero las opiniones divergen acerca de los medios que deben emplearse para socializar a México total y rápidamente.

Ahora bien, esas divergencias mismas poseen su fuerza de exaltación. La conciencia del México actual es un caos, pero un caos en donde bullen las fuerzas nuevas de un mundo. Y si la juventud francesa desespera, la juventud de México no está, ciertamente, a punto de desesperar. Lo he visto con ocasión de este Congreso de Teatro Infantil, en el que se tuvo a bien encomendarme "una ponencia" sobre el Dinamismo del Teatro Guignol.

Se debe saber que en medio de la efervescencia de la juventud francesa actual se agitan las ideas más audaces y a veces las apenas vislumbradas. Así es como, en lo que concierne muy especialmente a la cuestión del teatro, se ha lanzado en los últimos años un concepto nuevo. Se trata, abandonando las investigaciones puramente plásticas de Jacques Copeau, por ejemplo, en las que la *mise en scène* se transforma en el traje mismo del texto y está condicionada estrictamente por el texto, pero el texto, como en los "misterios" de la Edad Media, se vuelve un servidor, un esclavo de una orden que viene de muy lejos; que viene de las fuentes mismas del lenguaje a los tiempos místicos en que la lengua, el idioma primitivo gritado por el hombre, se mezclaba al poder orgánico de la respiración. Peldaño a peldaño, el teatro moderno de Francia va en camino de volver a encontrar la necesidad misma, la necesidad central y moviente de la expresión. Es decir, que el teatro abandona la literatura, deja los libros, para volver a encontrar el aire

de las escenas, para desplegarse en la perspectiva total del espacio, pues el teatro es un arte en el espacio, y hacía falta a cualquier precio que se recuperase la conciencia del valor espacial de la expresión. En este lenguaje nuevo del teatro participan el sonido, el movimiento, la luz, el gesto, la voz y la forma de la voz. Una palabra vive, sobre todo, por la manera y por el lugar en que se la pronuncia. Y antes que nada, vive el latido rítmico del soplo que es solar y lunar, macho y hembra, activo y pasivo, etcétera. Hay aquí toda una técnica que un joven actor (Jean-Louis Barrault), salido últimamente del Teatro de L'Atélier de Charles Dullin, está estudiando en detalle.

Yo mismo he descrito esta técnica en mi "ponencia" sobre el dinamismo de los maniquíes. La había descrito antes en el manifiesto del "Teatro de la Crueldad" que apareció en el número de octubre de 1932 de *La Nouvelle Revue Française* y en un artículo técnico sobre los ternaires de la Kabbale tal como pueden utilizarse en el arte del teatro y que bajo el título de "El Atletismo Afectivo" aparecerá en el próximo número de la *Revista de la Universidad*.

Toda esta técnica de aspecto árido y avinagrado expresa en realidad una cosa elemental y muy simple. Pero esta cosa es esencial. Hay en ella, quiérase o no, una profunda idea de cultura, y en esta idea esencial de cultura es en la que se basan actualmente todas las esperanzas de la juventud intelectual de Francia.

Se puede decir que la juventud de Francia sufre actualmente las angustias de un verdadero alumbramiento. Su idea de la cultura es revolucionaria, y lo que yo he venido a buscar a la tierra de México es, justamente, un eco o más bien una fuente, una fuente física verdadera de esta fuerza revolucionaria. Y yo cuento, al igual

que la juventud francesa, con el apoyo de la juventud mexicana para ayudarnos a desprender esta fuerza y esta idea.

Yo pido a la juventud de México, pido a la Revolución Mexicana un esfuerzo que será grande, pero que ha de ser terriblemente eficaz.

Esperamos de México, en suma, que nos dé un concepto nuevo de la revolución y del hombre, y este nuevo concepto del hombre vendrá a nutrir, vendrá a alimentar con su vida mágica al humanismo, a esta última forma de humanismo que está a punto de nacer en Francia con un espíritu diametralmente opuesto al del siglo XVI.

Habéis de saber, quizás, que en este momento existe en Europa una inmensa fantasmagoría, una especie de alucinación colectiva con respecto a la Revolución de México. Poco falta para que se vea a los actuales mexicanos, revestidos con los trajes de sus ancestros, haciendo realmente sacrificios al sol sobre las escaleras de la pirámide de Teotihuacán. Os aseguro que apenas bromeo. En todo caso, se ha oído hablar de grandes reconstrucciones teatrales en esta misma pirámide y se ha creído de buena fe que había en México un movimiento antieuropeo bien definido, y que el México actual quería fundar su Revolución sobre la base de un retorno a la tradición precortesiana. Esta fantasía circula en los medios intelectuales más avanzados de París. En una palabra, se cree que la Revolución de México es una revolución del alma indígena, una revolución para conquistar el *alma indígena* tal como existía antes de Cortés.

Sobre este punto versaba la encuesta que se me encargó hacer aquí.

Ahora bien, no me parece que la juventud revolucio-

naria de México se cuide mucho del alma indígena. Y aquí es en donde nace el drama. Yo soñaba al venir a México en una alianza entre la juventud francesa y la juventud mexicana en vista de realizar un esfuerzo cultural único; pero esta alianza no me parece posible mientras la juventud mexicana siga siendo exclusivamente marxista. El marxismo pretende ser científico, habla de un espíritu de masa, pero no destruye la noción de la conciencia individual. Así, pues, habla gratuitamente y con un espíritu romántico a esta conciencia de masa, ya que deja intacta la noción de la conciencia individual. Pero la destrucción de la conciencia individual representa una alta idea de cultura y de esta idea profunda de cultura se deriva toda una forma nueva de civilización. No sentirse vivir como individuo equivale a escapar de esa forma temible de capitalismo que yo llamo el capitalismo de la conciencia, puesto que el alma es el bien de todos.

En este sentido, es en el que la juventud de Francia cree en un renacimiento de la civilización precortesiana. No quiero recaer en el error norteamericano de una civilización que se ha desarrollado al margen de la cultura. Quiere llegar, primero, a una idea profunda y central de cultura, de la que deba derivarse toda revolución.

Imponer a los indios las formas de la civilización blanca es arriesgar al mismo tiempo el hacerlos perder cuanto pudieran haber conservado de su antigua cultura, pues la cultura está ligada a la civilización.

El problema, finalmente, es éste:

Hay un movimiento antieuropeo en Europa. Me temo mucho que haya un movimiento antiindígena en México. Cuidar del cuerpo y no de la conciencia es arriesgar al mismo tiempo la pérdida del cuerpo. Yo sé bien que para la juventud marxista de México no existe el

problema de la conciencia, o si se quiere, que está condicionado por elementos exteriores.

Pero para la juventud revolucionaria de Francia, el marxismo, al conservar el sentimiento de la conciencia individual, impide a la Revolución remontarse, hasta sus fuentes, es decir, detiene a la Revolución.

UNA MEDEA SIN FUEGO

La Medea de Séneca es un mundo mítico; Margarita Xirgu carece de fuego y está fuera de lugar. Los mitos no deben ser empequeñecidos. Pues así como se resigna uno a no ser más que un hombre, y he aquí un miserable antropomorfismo. Es así como se descubre uno hombre, y se descubre al hombre, pequeño por su talla; débil por su rumor; desnudo, en fin.

En esta tragedia era necesario hacer saltar monstruos, hacer ver que se estaba entre monstruos; monstruos de la imaginación primitiva, vistos a través del espíritu primitivo. No se acerca uno a los monstruos tan fácilmente. Jasón y Medea son inabordables el uno para el otro: cada uno tiene su círculo, cada uno está en medio de un círculo. Jasón llega abriéndose paso entre los dioses; Medea también. Un dios frente a otro dios. En todo momento la atmósfera del drama es la más alta.

Por eso los antiguos poseían todo un instrumental trágico: coturnos, maniquíes, máscaras; simbolismo de las máscaras, las líneas y los ropajes. Y no era para que se les viera de lejos; era para superar, para matar la estatura del hombre.

"Os invoco con un voz siniestra", dice Medea, una

voz que llama a los crímenes, que es una invención y una imaginación de crímenes. La particularidad del teatro moderno es que sistemáticamente se pierde de la ocasión de representar una tragedia, es decir, de desgarrar verdaderamente la atención por medio del crimen. Hace trampa, porque tiene miedo de tratar con las potencias que son, que existen, y que no hay que pretender esquivar.

Hay un técnica de la tragedia:

Técnica material y decorativa.

Técnica fisiológica.

Técnica psicológica, en fin

Su objeto es engañar verdaderamente a los sentidos; para lo que primero es preciso no despertarlos. El teatro es el mundo de la ilusión verdadera. La imaginación del espectador necesita creer en lo que ve, darle decoraciones que tiemblan y que por encima de todo están pintadas de modo de engañar al ojo, no es engañar al ojo, es desesperar y disgustar al ojo, que se reiría si pudiera.

En la Medea de la Xirgu se han colgado tres carcomidos trapos de sacudir que pretenden evocar montañas ciclópeas. Y, para acabar, estas montañas son estilizadas. No trago esta estilización hecha a base de trapos de sacudir, sucios. Fue Gordon Craig quien inventó el sistema en Europa. Pero literalmente ya nos colmaron en Europa las estilizaciones a la Gordon Craig. De un color todavía más sucio es el de los sacos que visten los criados que al entrar están a punto de caerse de bruces.

Os recomiendo particularmente el coro, ese coro de guerreros con brazos de color de rosa y que parece salido de un hospital de niños inválidos. Todos ellos visten un paño verde, como si para vestirlos hubieran saqueado 100 billares.

El traje de Creonte es el más inverosímil de todos. Lleva una banderola, una sarta de hojas de acanto, cada una del tamaño de un muslo de elefante. Si con esta banda de hojas bárbaras se espera significar su realeza, esto quiere decir cuando mucho que se toma a los reyes por vagabundos borrachos. Y si muchos reyes tienen en efecto hábitos de borrachos y almas degeneradas de vagabundos, los reyes míticos en cualquier caso deben darnos una imagen superior a la realeza. Los escenificadores del teatro moderno no tienen ya el sentido de lo que es el verdadero gobierno monárquico, como tampoco tienen el de lo que es la tragedia.

No es haciendo jugar alumbrados de *music-hall* modernos sobre los trapos de sacudir antes descritos, como se llegará a darnos una idea de la atmósfera sobrenatural de espanto que desborda del texto verdaderamente mágico de Séneca, quien era un iniciado auténtico, mientras que los tragediantes modernos no son más que títeres y saltimbanquis.

Los objetos sobre la escena deben ser tomados por lo que son. Es el único medio, según mi criterio, de crear la ilusión escénica. No debe tomarse un trapo de sacudir y querer hacernos creer que es una montaña, sino tomar una montaña y utilizarla como un trapo. Ciertamente no se puede transportar una montaña sobre la escena, pero se puede transportar un espejo y reflejar en él una montaña. La técnica consiste en no tratar de representar lo que no se puede representar.

Todas las tradiciones auténticas del teatro han despreciado siempre la realidad, pero nunca la han sustituido por un artificio raquítico. Por dondequiera el actor representa con objetos de la vida: mesas, sillas, armarios, escalas y se limita con ellos; el resto lo gesticula. La decoración está en sus brazos, en su cuerpo, en

sus pies, en sus manos, én su ojo y principalmente en su cara cambiante como un paisaje en que las nubes juegan a ocultar al sol. Pero esto no impide que los objetos naturales, por un verdadero desacuñe psicológico, cambien de valor cambiando de plano porque su situación psicológica es nueva, extraña, sorprendente, inesperada. Y la luz recamando todo con un encanto, ayuda a la ilusión o a la desilusión. Pues la luz tiene un valor moral; no está hecha solamente para alumbrar los objetos. Los objetos sobre la escena se vuelven monstruos, a quienes la palabra, el gesto y el movimiento de los actores prestan un alma sobrenatural.

La tragedia nace del mito. Toda tragedia es la representación de un gran mito. El lenguaje de los mitos es el símbolo y la alegoría. La alegoría se manifiesta por signos. Hay un idioma de signos que forma parte de la técnica plástica y decorativa de la tragedia.

La representación de la Xirgu carece de signos alegóricos. No posee sino dos o tres gestos invariables, de la mano, a la cabeza y los brazos en cruz.

Desde el punto de vista decorativo la tragedia tiene también signos simbólicos de donde han nacido, por ejemplo, los pabellones de los lictores, la cruz, el caduceo de Mercurio. Los ejércitos romanos marchaban detrás de un bosque de signos. ¿Dónde estaban las insignias simbólicas de la Medea del Palacio de las Bellas Artes?

Por lo que toca a la técnica fisiológica, que se propone cambiar la voz humana por medio del conocimiento del aliento y de sus puntos de apoyo musculares, debo decir que en esta Medea se le presenciaba menos. La Xirgu grita uniformemente y sin matiz, sin un tono de voz que nos sacuda las entrañas y nos haga saltar el alma en el cuerpo. No parece pensar que se puede ajustar el dia-

pasón de la voz humana hasta hacerlo cantar como un verdadero órgano. Hay medios de hacer saltar la voz, de hacerla temblar como un paisaje. Hay toda una escala de la voz.

En cuanto a la técnica psicológica, allí es donde interviene el don de la poesía. Ella es la que permite que Jasón llegue arrollando monstruos cuando entra con el garbo de un dios. Pues se puede hacer subir a los dioses a la escena, se pueden crear círculos mágicos en torno de los personajes inabordables de un mito realmente figurado. Pero, lo repito, para ello hace falta un don. El principio consiste en introducir a la escena la lógica irracional y monstruosa de los sueños, que en una mano hace ver una cara, y que de un suspiro exhalado junto a la oreja saca la idea del paso de un huracán. Es una técnica de imágenes, que en el lenguaje corriente da origen a la metáfora. Con gestos de doble fondo, el actor trágico camina rodeado de metáforas, creadas constantemente por su voz, sus gestos y sus movimientos.

LA PINTURA FRANCESA JOVEN Y LA TRADICIÓN

En la pintura francesa actual, hay una reacción antisurrealista marcada. Esta reacción está representada sobre todo por el joven pintor Balthus, quien fatigado de una pintura de larvas, trata de organizar su mundo, un mundo suyo, pero aprovechando los profundos sondeos que el auténtico pensamiento surrealista ha realizado en el mundo del inconsciente.

La pintura surrealista era una negación de lo real, una especie de descrédito fundamentalmente arrojado sobre las apariencias. El mundo surrealista no niega los objetos, pero los desorganiza. Introduce en el primer plano de la concepción de las cosas un divorcio entre los sinfines y la razón. En él no existe diferencia entre el mundo de los sueños y el de la razón aplicada.

Las formas de la cultura surrealista viven en una luz de alucinación. Luchando contra este divorcio y esta destrucción, Balthus vuelve a tomar el mundo *a partir de las apariencias:* acepta los datos de los sentidos, acepta los de la razón; los acepta pero los reforma; diría mejor que los refunde. En una palabra, Balthus parte de *lo conocido* y en su pintura hay elementos y aspectos universalmente reconocibles; pero, a su vez, lo reconocible tiene un sentido que no es asequible ni puede ser reconocido por todo el mundo. La pintura de Balthus es una revolución incontestable dirigida contra el surrealismo, pero también contra el academismo en todas sus formas. Por encima de la revolución surrealista, por en-

cima de las formas del academismo clásico, la pintura revolucionaria de Balthus se reúne con una especie de tradición misteriosa.

Al contrario de lo que se enseña en manuales y escuelas, en el Renacimiento se ha perdido una tradición de la pintura. Pintores como Vinci, Tiziano, Miguel Ángel, Veronese, Giorgione, Correggio, etcétera, han roto con una tradición sagrada universal de la pintura; han traicionado esta tradición. Entre los secretos plásticos de una vida, cuyas apariencias traduce y manifiesta la pintura, y las apariencias que podrían llamarse epidérmicas, toda la pintura europea, desde el Renacimiento, ha optado por las apariencias de la vida, es decir, por lo natural. A partir de entonces es cuando se ha podido ver rostros de mujeres y hombres, en las actitudes de la risa, las lágrimas, el sol, el viento, las pasiones, las intemperies. La pintura ha caído en el dominio anecdótico de la naturaleza y en el de la psicología. Ha dejado de ser un medio de revelación para convertirse en un arte de simple representación descriptiva. Ha perdido esa utilidad universal y secreta, que hacía de ella en el sentido propio de la palabra, una magia.

Antes del Renacimiento los rostros en la pintura, son quizá algo muertos para la psicología, pero lo que se llama arte primitivo es siempre la manifestación sobrenatural de una ciencia; y por sobre la psicología humana que desprecian, los rostros en la pintura primitiva nos traen la vibración del alma, los esfuerzos profundos del universo.

Entre el primitivismo hierático y sagrado de un Cimabue, de un Giotto, de un Fra Angelico, y la pintura que adora a la materia por la materia de un Miguel Ángel, un Tiziano, un Veronese, aun de un Tintoretto y de un Rubens, pintores como Piero della Francesca, Si-

mone Martini, Piero Di Cosimo, Tura, Antonello Da Messina y Mantegna concilian las exigencias del sol, del tiempo, las tinieblas, psicología humana, en una palabra, la actualidad, con las del viejo arte sagrado que se funda en el conocimiento de lo que llamaré:

La energética del Universo.

En donde Cimabue trata de manifestar hieráticamente las esencias, Paolo Uccello pinta la forma con la ciencia; y la forma está aún ardiente para su aproximación a la esencia que le ha dado nacimiento. Es a esta tradición esotérica y mágica a la que vuelve un pintor como Balthus. El surrealismo le ha servido para clarificar las formas bajo la convención fija de las formas, para encontrarse en el inconsciente del hombre la vida ruidosa de las fuerzas desnudas del Universo.

La pintura anterior al Renacimiento tenía una forma y una cifra. Los llamados primitivos manifiestan en sus líneas y en sus planos la tradición pitagórica de los números. Hay en sus representaciones una especie de esoterismo, de encantamiento, y la cara del hombre por sus líneas se hace el signo fijo y el tamiz transparente de una magia.

Así opera Balthus que rechazará el anárquico dejarse ir y el desaliño más o menos inspirado de la pintura que se dice moderna, y nos da paisajes, retratos, grupos que tienen su cifra y cuyo símbolo no aparece a primera vista. Balthus ha pintado grupos misteriosos; una calle en la que desfilan autómatas de sueño; ha logrado retratos concentrados, en los que, como sobre una carta astrológica del cielo, el personaje representado recobra su identidad con un color, una flor, un metal, el fuego, la tierra, la madera o el agua.

La quiromancia conoce la mano del metal, de la madera, del agua, de la tierra, del fuego.

Así, en un retrato de Balthus, el personaje evoca el elemento a que se parece más por su vida, su carácter, su espíritu.

Balthus tiene una alma de asceta y hay una verdadera "ascèse" en su manera de servirse del color. Balthus practica esta "ascèse" cuando pinta. Refrena su voluptuosidad secreta y la tentación de entregarse a la embriaguez artificial y fácil del color. Pero así consigue una embriaguez más sombría que hace cantar a los objetos en su misma luz. Consigue prestar vida a los objetos en una luz que sí ha hecho la suya propia. Se puede decir que hay un color, una luz, una iluminación a la Balthus. Y esta iluminación se caracteriza ante todo por su invisibilidad. Los objetos, los cuerpos, las caras, son fosforescentes, sin que pueda decir de dónde obtienen la luz. En materia de iluminación, Balthus es infinitamente más sabio que Goya, que Rembrandt, que Zurbarán, que todos los grandes luchadores, de una pintura de tinieblas, que plano por plano remonta hasta la claridad.

Con su ciencia del color, Balthus posee una ciencia del espacio. Sabe enfocar, desde luego, en una tela el punto que vibra, siguiendo en esto la gran tradición de la pintura, que considera la tela pintada como un espacio geométrico por amueblar. Pero en este espacio pintado, que vibra, en este espacio invisible iluminado, está la personalidad de Balthus, que llama hacia él los colores y las formas y les impone su garra sombría. Las hace cuajar, como se dice que un elemento ácido hace cuajar la leche.

Balthus no juega con los ocres, los rojos morenos, las tierras verdes, el betún, las lacas entenebrecidas, pero el hecho es que el mundo que ve se mantiene en esta gama menor.

El color amargo de Balthus significa ante todo que la vida de este tiempo es amarga. Balthus clama la amargura y desesperación de vivir en sus formas a la vez ágiles y concentradas.

Un dibujo de Balthus exuda ciencia de vivir, cuando la vida nos oprime la garganta. Hay una mezcla de geometría y de ternura que es el lecho de un hombre en agonía, pero que por milagro ha logrado triunfar de su agonía.

Toda su pintura está empapada en el ritmo de un soplo humano de una vasta armonía respiratoria que va del soplo precipitado de la cólera al soplo lento y extendido de la agonía.

Existe en un retrato de Balthus este principio sintético que lo emparenta a la antigua caligrafía china y a ciertos cuadros de los primitivos.

A través de su retrato pintado por Balthus, el personaje se reúne con su tipo histórico. Y todo esto no es obtenido por recargo, sino por lo que se puede llamar desnudación. La cabeza se yergue aislada del tiempo, en un ambiente luminoso, en una exposición a la luz, que da desde el primer golpe su razón de ser y la clave de su destino.

Con su dibujo anguloso y estrangulado, con su colorido de terremoto, Balthus, que ha pintado siempre hidrocéfalos de piernas delgadas y pies largos —prueba que él mismo soporta mal su cabeza—, Balthus, cuando haya terminado de asimilar sus ciencias, se afirmará como Paolo Uccello o el Piero della Francesca de este tiempo, o mejor aún, como un Greco perdido en este tiempo.

EL TEATRO FRANCÉS BUSCA UN MITO

Cansado de las investigaciones plásticas de Copeau, Dullín, Baty, el teatro francés joven busca un mito que está a punto de encontrar. Considera que el famoso "respeto del texto" inventado por Jacques Copeau sólo ha conducido a resucitar viejos textos y lo que el teatro busca actualmente no son textos, sino un "lenguaje" y el lenguaje del teatro no está en los coros, sino en el espacio.

Para que nazca el mito del teatro moderno es necesario, primero, prepararle una "lengua". Esta "lengua" el grupo comunista Octubre, dirigido por Jaques Prévert, y el grupo de Jean-Louis Barrault la inventan, cada uno con sus propios medios. El grupo Octubre representa farsas que son críticas sangrientas de las costumbres y el espíritu burgués. Jacques Prévert ha formado parte del movimiento surrealista. Como puede verse en la técnica de sus bufonadas, la vida de los sueños entra, de improviso, en medio de temibles caricaturas de un mundo que, antes de morir, arroja su veneno. El espíritu casero y lúbrico del burgués francés moderno, es cruelmente flagelado en las farsas de Jacques Prévert, y como consecuencia de este espíritu absurdo, *El demonio del absurdo* de E. Poe y de Baudelaire tiene ahí libre curso. La lujuria que busca refugio en el lecho de doble fondo del viejo adulterio francés, se ve expulsada por sus propios fantasmas. Siente miedo de sí misma al mirarse. "Le ménage a trois" se convierte en un "ménage" de seis, doce, dieciocho, veinticuatro,

treinta y seis, y hay enloquecedoras carreras de los múltiplos de tres, que acaban por avergonzarse de sí mismos, cuando un maquinista proletario viene a tirar todo este bonito teatro al cesto.

La bufonada de Jacques Prévert es a la vez psicológica y objetiva. Quiero decir, que *La lujuria, El demonio del absurdo, los múltiplos de tres,* toman figura y adquieren, a medida que la pieza se desarrolla, las proporciones de una pesadilla. Para el joven teatro francés moderno no hay diferencia entre un mito y una pesadilla, cuya característica es vengarnos. Nos venga de los sueños de nuestra mala vida. Del mismo modo, si tratamos de crear un mito en el teatro, es para cargar a este mito con todos los horrores de un siglo que nos hace creer que hemos fallado en la vida.

La más alta forma del teatro es la tragedia. Y las últimas creaciones vivientes del teatro francés moderno participan de esta forma, lo que no quiere decir que sean en cinco actos y en verso. La división en actos es una invención de la tragedia psicológica francesa, la cual se ha olvidado el alma penetrante y mórbida, que, como los mitos antiguos, vuelven a encontrar la inspiración trágica en las tinieblas de la pesadilla ambiente.

Con su humor feroz, el teatro de Jacques Prévert es un teatro de tinieblas, y también el de Jean-Louis Barrault.

El teatro ha nacido de las tinieblas como la luz del caos, y como ésta sube para vencer las tineblas del caos.

Las representaciones teatrales de los *Misterios órficos* mostraban formas que se hinchaban al conquistar a las tinieblas. Estas formas tenían la cara de la noche, y tomaban el aspecto del "mal invasor".

Todo gran mito pone un pie sobre el "mal", es decir, sobre el desastre que nos amenaza a todos los hombres

periódicamente; y si es preciso un sobresalto para demoler el desastre, es el teatro, desde luego, por sus imágenes y por sus formas, al que toca realizar el signo poético y mágico de este sobresalto.

El humor de Jacques Prévert indica que la vida de este tiempo está enferma; pero el teatro de Jean-Louis Barrault, trata de encontrar los jeroglíficos secretos y los signos de una vida mágica que la escena debe resucitar.

Por estos signos y jeroglíficos que se descubren, se manifestará el verdadero lenguaje del teatro.

Porque el error de un Jacques Copeau es contar con el autor para renovar el teatro, cuando la resurrección de éste debe ser la obra de una especie de "hombre Proteo", al que corresponden tanto los jeroglíficos animados de la "mise en scène" como el trabajo del actor, las partes habladas del discurso, en lo sucesivo, ligadas con el resto, y componiendo una sola voz, un solo ser, y un solo movimiento.

EL TEATRO DE POSGUERRA EN PARÍS

En el movimiento del teatro de posguerra en Francia, voy a tratar de discernir un movimiento que sea, a la vez, el movimiento del teatro y el movimiento del espíritu de Francia.

No sería bastante haber asistido a todos los espectáculos que dejaron huella en el París de 1920 a 1936. Puedo decir que he estado en contacto con la vida íntima del teatro, con sus penalidades, con sus tropiezos, con sus esperanzas, con sus dificultades, y también, alguna vez, con sus triunfos.

He trabajado como actor o director de escena, en no menos de diez teatros: L'Oeuvre, L'Atelier, Le Vieux Colombier, La Comedia de los Campos Elíseos, El Studio de los Campos Elíseos, el Teatro de los Campos Elíseos, El Teatro de Grenelle, el Teatro Pigalle, el Teatro de la Avenida, el Teatro de Folies Wagram.

He conocido íntima y personalmente, y he trabajado con todos los hombres destacados del teatro: Lugné-Poe, Sylvain, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, George et Ludmilla Pitoeff, Suzanne Despres, Gaston Baty, Valentine Tessier, Genica Athanssiú, Roger Karl, Falconetti.

He asistido a la época de madurez del Teatro de L'Oeuvre, antes de la partida de Lugné-Poe, y he vivido día tras día, las primeras peripecias del naciente Atelier, que durante tres años estuvo en constante peligro de fracasar, hasta que pudo, al fin, imponerse.

No daré aquí una simple lista de actores, un palmarés inerte de actores, sino la vida y la respiración del teatro de Francia, del cual hace apenas unos cuantos meses, ha salido una cosa misteriosa.

En París, en 1920, en el momento en que el Vieux Colombier volvía a abrir sus puertas, algunos grandes actores triunfaban en la escena de la Comedia Francesa: Sylvain, De Max, Paul Mounet, etcétera.

En los teatros de vanguardia era cosa que hacía reír ponerse a remedar los tics de los grandes actores: de Paul Mounet, la voz engolada y sonora, la gruesa y pesada voz de Cerbero y de terremoto, y su estilo pasivo y mecánico.

Se remedaba la expresión de la boca y otras rarezas de De Max, tales como cierta manera de volverse y erguirse, con actitudes estudiadas; y se afirmaba: "He aquí justamente lo que no debe hacerse."

Pero yo estimo que a pesar de sus manías, estos trágicos eran los últimos que poseían la tradición heroica del teatro. Una vez muertos, puede decirse que ninguna tragedia ha sido ya verdaderamente representada en París.

Sylvain tenía una manera divertida de enrollar sus brazos uno sobre otro, a la altura del plexo solar; además, la de acentuar ciertas sílabas con una manotada en el pectoral derecho.

De Max, sin saberlo, se picaba el ojo solar con la punta del dedo índice, buscaba con su índice la supervivencia del tercer ojo y el sitio de lo que, en metafísica hindú, recibe el nombre de glándula pineal.

Todos estos atrevidos gestos de los actores son la supervivencia instintiva de una magia que quienes la practican no saben ya qué quiere decir, y quienes ríen de ella, ríen sin saber por qué. Y añadiré que si, en ese momento, pudiesen saber lo que ríe en ellos, se asustarían de sí propios.

Y ésta es la causa de que un movimiento de terror religioso se apoderara de las multitudes en la Exposición Colonial de París en 1930, cuando pudieron ver que avanzaba hacia ellas el actor del Teatro balinés, quien, después de dar tres o cuatro pasos y de hacer un curioso movimiento ascendente de las caderas, tocaba en su cabeza el tercer ojo.

Cuando De Max se tocaba la cabeza, había que traducir:

> Yo pienso con mi cabeza oscura. Busco en mi cabeza atormentada el sitio perdido del pensamiento.

Pero cuando el actor del Teatro balinés se toca la cabeza, habrá que traducir:

Tengo conciencia de un ojo perdido; indico el sitio extraviado de un ojo en la cabeza de la humanidad criminal. Hago un llamado a la ciencia que perdieron los hombres desde el comienzo de la Edad Negra. Es decir, h ce ya sesenta siglos. Pues, según es bien sabido, la Edad Negra, para los hindúes, ha dado principio 3,120 años antes de Cristo.

He aquí lo que el verdadero teatro puede llegar a sugerirnos, cuando nos adentremos en él.

En Alemania se inventa una *mise en scène* de arte; en Rusia la *mise en scène* es de multitudes; pero en Francia, que es uno de los pocos países del mundo en que de la misma nada haya logrado sacarse alguna cosa, en Francia pudo encontrarse, sin medios, la vida secreta del teatro, como Arthur Rimbaud supo encontrar la vida secreta de la poesía...

Pero vuelvo a la alquimia del teatro en Francia, a sus nuevos comienzos de la posguerra, que es cuando en París la vida despertara.

Lugné-Poe, que es quien reveló a los franceses, a Jarry, Strindberg, e Ibsen, llevó a escena *Los acreedores, Hedda Gabler, Los espectros, Casa de muñecas,* etcétera, en la pequeña sala cerrada de la Cité Moncey, número 55 de la calle Clichy, de París.

L'Oeuvre es un teatro "cerrado". Tienen acceso a él solamente los abonados. Me presento yo para ver una representación, sin haber hecho antes el gasto del abono, y Lugné-Poe, a quien encuentro, me invita a entrar gratuitamente y me propone trabajar en este teatro. Debuté ese mismo año como administrador, encargado de la utilería, apuntador, actor y figurante.

Entre bastidores asistí a los principios de Jean Sarmant, como actor, en *Los espectros, Hedda Gabler,*

Casa de muñecas, etcétera, y ya en escena, asistí, el año siguiente, a la estupenda creación de Lugné-Poe en el *Estupendo cornudo* de Crommelynck.

Lugné-Poe hizo en este papel un tipo inolvidable de bufón intelectual; introdujo en la escena francesa una composición a la Breughel, con una especie de voz que gruñía como en las tinieblas, con cascadas de risas, que, de la cabeza a los pies, eran seguidas por rodadoras cascadas de expresiones.

Lugné-Poe ha sido a menudo un actor desigual, a quien fastidia la representación dramática. Representa, despreciando al público. Pero cuando entra en su papel, el teatro entero ríe hasta desgañitarse. Por manos y pies, es un actor completo. Sus sorprendentes cambios de voz, y sus dedos que apuntan, y sus ojos encendidos, hacen pensar por momentos, en una tradición, perdida ya, del teatro. Se diría que estamos ante un actor de los *Misterios* de la Edad Media francesa.

Y, sin embargo, en otro lado del teatro, sin gestos, con sólo su voz, una voz argentina que solloza, Susana Deprés, en la emocionante obra de d'Annunzio, llora sus manos cortadas.

Hacia este mismo año de 1920, Durec, que murió poco después, interpretaba en el *Deseo* de Sigurd-Johnson, pieza irlandesa, el papel de un mago prisionero de sus maleficios y que cree ser poseedor del secreto. No recuerdo haber escuchado jamás en teatro alguno semejante voz de poseso, hasta el día en que, en el Dibbouck, escuché a Margarita Jamois, literalmente aullar en pos de su alma.

1920 es el año en que Jacques Copeau, en el Vieux Colombier, llevó a la escena la escuela unanimista, que es también una escuela de naturalismo y de simplicidad. El unanimismo es un populismo *avant la lettre,*

pero un populismo que exalta de manera deliberada las fuerzas de la realidad.

Pertenecen a la escuela unanimista Charles Vildrac, Luc Durtain, Georger Chenevière, Georges Duhamel Jules Romain y, tal vez, Jean Schlumberger.

El *Paquebote Tenacidad,* de Charles Vildrac es, sobre todo, un éxito de decorado. Copeau, ante una puerta vidriera, abierta a una luz verde-gris, evoca toda la húmeda nostalgia de un puerto, en un país del norte.

El Vieux Colombier ha sido el primer escenario francés instalado a la moderna, desde el punto de vista del alumbrado eléctrico y desde el punto de vista de la estilización del decorado. Éste ha sido el primer ensayo en Francia de la que ha sido llamada "decoración constructiva". Muros y planos, en la perspectiva del decorado, son cual un vasto juego de cubos. Con estos cubos se crea un palacio, un subterráneo, una calleja, una caverna, una montaña, una inmensidad.

No olvidaré jamás, en el *Saúl* de André Gide, representado en 1922, una bóveda, abierta hacia la luz, una luz verde fantasmal, en la que Saúl-Jacques Copeau iba hundiéndose.

Con la estilización del decorado, interviene, en las *mises en scène* de Jacques Copeau, la estilización de los trajes y las actitudes: en *La noche de los reyes, La princesa Turandot, Los hermanos Karamazov, La muerte de Sparta,* Jacques Copeau compone vastos frescos en que se revelan su conocimiento de los museos, su exquisito gusto de aficionado a la pintura y su talento de literato.

El espíritu del teatro de Jacques Copeau consiste en sujetar la *mise en scène* al texto, en hacer brotar la *mise en scène* del texto, mediante una inteligente torsión de este mismo texto. Pues, para Jacques Copeau,

es el texto, la palabra, lo que está por encima de todo, y, así para él, hay una idea shakespiriana del gesto, del movimiento, de las actitudes, y del decorado. Es en suma, la sumisión del teatro al lenguaje de la literatura escrita. Sólo que, posteriormente, el teatro francés ha seguido su marcha.

En octubre de 1921, Charles Dullin, tránsfuga del Vieux Colombier, fundó el teatro de L'Atelier.

Dullin se reveló como actor desde antes de la guerra, con la que pudiéramos llamar su tenebrosa creación de Smardiakow, en *Los hermanos Karamazov,* de Dostoievski, en el Teatro de las Artes, en 1913.

Charles Dullin es uno de los últimos actores en Francia que posee una verdadera, una abrumadora intensidad de acción. Hay en su manera, a veces el aspecto estridente de una máquina perforadora que estuviese horadando durísima muralla.

Tras de haber dejado el Vieux Colombier, para fundar el teatro del l'Atelier, Charles Dullin dejó también la Comedia Montaigne, de Gémier, en cuya escena, en 1920, se nos reveló Marguerite Jamois, en *Los amantes pueriles,* de Crommelinck.

En esta misma escena nos ha sido dada una nueva interpretación de *La Anunciación de María,* de Paul Claudel, obra en que triunfa Eve Francis. Esta actriz se ha mostrado singularmente conmovedora en la escena del *Alumbramiento místico.* También es en la Comedia Montaigne donde ha sido llevado a escena *El simoun,* de Lenormand, pieza en que el viento del desierto está por encima de los hombres.

Los principios del Atelier fueron épicos. Charles Dullin quiso resucitar el espíritu de los viejos compañeros de la Edad Media, errantes tropas en que el actor era, a la vez artesano, poeta, autor, mendigo y aventurero.

En su tropa todos trabajaban, tanto con las manos como con la cabeza. Los actores fungían de albañiles, pintores, maquinistas, administradores, improvisadores, sastres. Era la exaltación del trabajo. El trabajo antes que todo. La alimentación se dejaba para después. Y este amor heroico al teatro hacía que a menudo nos olvidásemos de comer.

El Atelier se mantuvo durante tres años en un estado de completa incertidumbre, y como inclinado al borde del precipicio a que le llamaban sus acreedores. Tal heroísmo fue recompensado, al fin, con el triunfo de *Volpone,* de Ben Johnson, obra en la que vibraba un decorado rojo como la sangre, tal una bandera estremeciéndose al sol.

El Atelier tuvo sus éxitos más sonoros, de 1921 a 1936, en *La ocasión,* de Próspero Merimée. *El avaro,* de Molière, *La vida es sueño* de Calderón, *La Antígona,* de Jean Cocteau, *Volpone,* de Ben Jonson, *Las aves* y *La paz,* de Aristófanes.

He aquí algunos recuerdos personales sobre *La Antígona,* de Jean Cocteau. Encarnaba yo en esta "tragedia reducida" el papel de Tiresias el Adivino. Charles Dullin hacía el papel de Creón, y Genica Athanasiú, el de Antígona.

El triunfo humano de la pieza fue la interpretación de Antígona, por la trágica Genica Athanasiú.

No olvidaré jamás la voz dorada, estremecida, misteriosa, de Genica Athanasiú-Antígona, dirigiendo sus adioses al sol.

Era una queja venida de más allá del tiempo, y como sobre la espuma de una ola, en un día lleno de sol, en el Mediterráneo; era como una música de carne que se esparciese a través de heladas tinieblas. Era, realmente, la voz de la Grecia arcaica, cuando, desde el fondo del

laberinto, Minos ve cristalizarse, de pronto, al Minotauro de carne virginal.

En 1925 el Vieux Colombier acabó bellamente. Jacques Copeau, decepcionado por el relativo fracaso de su obra *La casa natal,* abandonó la escena.

Copeau ha cultivado el género gracioso, fantástico, feérico. A la tragedia no se dedicó nunca. Pero el Vieux Colombier nos deja como un legado algunos de los más grandes actores de la Francia actual: Louis Jouvet, Charles Dullin, Roger Karl, Valentine Tessier, Bacqué, Bouguet y Auguste Boverio.

Iniciado con las *Truhanerías de Scarpin*, en que el actor se arroja en el texto como un corredor a pie, el ciclo del Vieux Colombier vino a quedar cerrado con *La Celestina.* La compañía de los Quince de Michel Saint-Denis lleva al extremo los principios plásticos de la *mise en scène* de Jacques Copeau.

En 1923 Jacques Héberto lanzó al teatro de los Campos Elíseos los Ballets Suecos de Rolf de Maré. Este teatro de los Campos Elíseos se ha convertido, con Jacques Héberto, en una especie de vasta fábrica de teatros en que diversas tendencias se han dado cita.

Jean Cocteau ha contado en su libro *Anécdotas* la misteriosa intervención del decorado de *La Antígona,* realizada por Picasso, un atardecer de diciembre de 1922. Yo mismo pude asistir a este extraño florecimiento.

Unas lámparas hallábanse dispuestas aquí y allá, por detrás de unas rocas de tela azul. Un muro, de tela azul también, se elevaba hasta la altura de un arco de bóveda, y, al centro, daba vuelta una panoplia de máscaras. Bajo la panoplia pendía una ancha banda de cartón, aproximadamente de dos metros de ancho por uno de alto. Era esta banda de un material granuloso

y rojizo, del color de las piedras volcánicas que han servido aquí en México para edificar los palacios coloniales. Rojo de sangre quemada; pero con una gota de agua podía la sangre bermeja tornarse en un rosa marchito.

Picasso, remangándose las mangas, avanzó, como si fuese, a la vez, un domador, un luchador, un agrimensor, un prestidigitador... y vimos entonces cómo su espalda negra y rechoncha ondulaba. Unas líneas ascendían a la placa rosa. Picasso se echaba hacia atrás, reflexionaba, se orientaba, y las líneas, en torno a él, iban brotando como una geometría viva.

Más aún que dibujar, sentía. Las líneas iban brotando, diríase, fatalmente. Estas líneas eran una geometría que iba a sostener no se sabía qué, algo que, a mitad del muro, iría a encender de pronto no se sabía qué cosa... Su mano iba y venía —tal una mano de vidente— y, de pronto, pudimos contemplar frente a nosotros, como atraída por una auténtica magia, una brillante columna. Una columnata de estilo dórico. Verdaderamente, Picasso realizó la obra con el vigor de un macho.

En 1923, Gaston Baty, que había hecho sus primeras armas como escenógrafo en la Comedia Montaigne de Gémier, hizo construir la Barraca de la Quimera, al lado de Saint Germain des Prés.

La Quimera vino a revelar cierto número de autores menores; y de sus obras la crítica ha derivado una "teoría del teatro en silencio"; pero es el caso que estos mismos autores rechazan la teoría dicha.

Marguerite Jamois ha sido la estrella de los espectáculos Gaston Baty. Actúa con los ojos y, si pudiera decirse así, con la punta de los labios. Bajo sus ojos en que hay mareas desbordantes, su boca es como una ola yacente, que palpita por saltar, por vivir.

El *Dibbouk* ha sido para mí la gran creación de Marguerite Jamois. Conocido es el argumento de esta pieza. Un joven estudiante de teología es obligado a separarse de la mujer que ama y que le está, *teológicamente,* destinada. Muere el estudiante en el momento en que va a descubrir su gran secreto, y de tal manera ocurre esto, que puede creerse que ya muerto es cuando revela su secreto. Al morir, viene su espíritu a rondar y a encarnar en esta mujer; y, en una escena extraordinaria, Marguerite Jamois habla con la misma voz del hombre que reclama lo que le había sido destinado, esto es, a la propia mujer.

He visto a Jamois en casi todas sus creaciones. La he visto representar con los ojos y la boca cerrados, seres cerrados. En esta obra, encarnaba un ser encerrado, pero que habla desde dentro de sí mismo; y la voz con la que este ser reindicaba su propiedad es una de las cosas más terribles que yo he escuchado.

Gaston Baty posee una teoría del teatro. Para él, contrariamente a las ideas de Copeau, el texto no es más que uno de los elementos de la escena, y la luz juega su parte en el total. Pero cuando se asiste a los espectáculos llevados a la escena por Gaston Baty, no parece que el autor haya llevado a un término su concepción.

Si en el teatro el texto no es todo, y si la luz es también un lenguaje, quiere esto decir que el teatro retiene la noción de otro lenguaje que se sirve del texto, de la luz, del gesto, del movimiento, del ruido. Es el verbo, la palabra secreta que ningún idioma puede traducir. Es en cierto modo, la lengua perdida desde la caída de Babel. Esta lengua, este idioma perdido, esta especie de antigua locura, esta utopía vertiginosa, unos cuantos hombres han pensado encontrarla en el teatro de Francia.

Gaston Baty ha conseguido con *Maya, El Dibbouk* y, últimamente, con *Crimen y castigo,* algunos de los más grandes éxitos públicos del teatro de posguerra en París.

En 1923 Jacques Héberto reunió en su ciudad del teatro, en la Avenida Montaigne, en París, a cuatro escenógrafos de vanguardia: Louis Jouvet, Gaston Baty, Georges Pitoeff y Komisarjewsky. Dio al mismo tiempo asilo al Ballet Ruso, al Ballet Sueco y a los Mariés de la Torre Eiffel, de Jean Cocteau; a la música y a la pintura de vanguardia de los años que van de 1920 a 1926. Pudieron verse allí decorados de Picasso, Georges Braque, Othon Friecz, André Derain, Georges de Chirico y aun de surrealistas como Max Ernst y Joan Miró. El grupo surrealista se rebeló contra lo que ha llamado una traición a la pintura surrealista y, en un escándalo memorable, increpó a Max Ernst y a Joan Miró. Se vieron caer de las galerías mariposas multicolores que acusaban de traición a los poetas puros. Se vio a Aragon correr como loco, desgañitándose, por los antepechos de los palcos del tercer piso, a riesgo de despeñarse. Y una gran bandera negra caía como un sudario sobre las espaldas desnudas de las damas de la aristocracia.

Al mismo tiempo, en el segundo piso del teatro, Georges Pitoeff pone en escena *L'Ilion,* de Francois Molnar, y *El que recibe las bofetadas,* de Andréiev. Y Komisarjewsky, da a conocer *R. U. R.,* los hombres mecánicos, de Tchappeck.

Georges Pitoeff se dio a conocer en París en 1919 con *Los fracasados,* de Lenormand, y *El danzante del Mundo Occidental,* pieza irlandesa.

Las revelaciones de *mise en scène,* de Pitoeff, han sido revelaciones de alumbrado y atmósfera. Por primera vez las piezas rusas puestas en Francia, como *El poder*

de las tinieblas, de Tolstoi, o *El tío Vania*, de Chéjov, encontraron gracias a Georges Pitoeff, una atmósfera verdaderamente rusa. Por primera vez también, Pitoeff llevó a la escena francesa el sentimiento de un actor que representa con su vida misma y que está dispuesto a a entregar su vida. Pero la gran revelación del teatro de Pitoeff ha sido, sin duda, Ludmilla Pitoeff. Quien no haya visto a Ludmilla Pitoeff llorar ante el cadáver de *L'Ilion*, ignora lo que sea llorar, no solamente en la escena, sino en la vida. Ludmilla es un alma en que se siente palpitar la vida.

Louis Jouvet, que fue uno de los actores de Copeau y que entre otras cosas ha sabido cultivar una auténtica violencia de actor, al lado de Héberto presenta un teatro de técnico de la escena; y no hay quien, como Jouvet, conozca la escena, a la vez como actor, decorador, escenógrafo, arquitecto y electricista.

Posteriormente pudo Jouvet fundar su propio teatro, y es conocido hoy día en París y en el mundo entero un estilo de decorado y alumbrado a la Jouvet.

El gran descubrimiento teatral de Jouvet ha sido Jean Giraudoux, que, de escritor sofístico y estilizado, pasó a ser autor teatral estilizado y sofístico. Y todo el que guste de una gimnasia gratuita y de las cabriolas del pensamiento se complacerá en las piezas de Jean Giraudoux.

En 1925, año que parece haber sido fatídico para el teatro y de donde todo un mundo surgiera, apareció un hombre misterioso que habitaba en cuartos desamueblados a quien se llamó, más tarde, "el derviche", porque pretendía haber pasado varios años de su vida entre los derviches del Cáucaso.

En ocasión en que volvíase a llevar a escena *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck, con un arreglo escénico de

Poe, hubo de sorprenderme un extraordinario sistema de alumbrado, en el que la luz verdaderamente vivía, sentía, tenía olor, habíase convertido en una especie de personaje nuevo. Y la última preocupación del "derviche" parecía ser la de dar luz a sus decorados y a sus actores.

> Una luz que no ilumina y de la que parece desprenderse un fuerte olor, hay en ello —pensaba yo— un raro espíritu.

Y cierta tarde, en un café, a cien metros del teatro, me encuentro con un sujeto irascible y de grandes mostachos, de rostro sinuoso como un sarmiento de viña, y que a cada pregunta que se le hacía contestaba con invectivas.

Y a través de estas invectivas parecía por momentos transparentarse una extraña idea de la naturaleza y de la vida.

Y me dicen: "éste es Salzmann, el autor del estilo de alumbrado que tanta impresión te causara".

"¿Creerá usted —me contestó— que esos imbéciles no han sabido ver que la luz aquella era sensibilidad, que no era luz sino sensibilidad?"

Y más de tres horas, caminando de la plaza de L'Alma a la Estación de San Lázaro, fuimos juntos, hablando, una terrible noche de febrero...

Para él no había más que idiotas. La vida era una noción oscurecida en la cabeza de la humanidad actual. Y las gentes del teatro eran las más idiotas de todas. Estas luces tenebrosas que os han conmovido —me dijo— las encuentran demasiado tenebrosas. Es que no han pasado todavía a una noción superior a la de los cinco sentidos: el olfato, el gusto, el tacto, la vista y el oído.

Como si el teatro no fuese para transgredir el mundo de los sentidos. La vida de los sentidos la vivimos diariamente. Si el teatro no sirve para que nos superemos, ¡para qué va a servir!...

Y yo le hablé entonces de un idioma perdido y que pudiera volver a encontrarse por medio del teatro. Su respuesta fue que, la verdadera poesía, que no es la poesía de los poetas, guarda el secreto de ese idioma, y que ciertas danzas sagradas se hallan más cerca que cualquier otro idioma del secreto de esta poesía.

Salzmann era ingeniero, arquitecto e inventor. Había construido sobre el escenario del teatro de los Campos Elíseos una especie de arco luminoso que no contenía menos de 60,000 lámparas.

Salzmann murió en Suiza el año pasado, de una inflamación cancerosa de la garganta.

Pero de entonces acá hemos podido ver en los escenarios alumbrados al estilo de Salzmann; y cierta manera de manejar la luz, como si se tocase un órgano de colores, cosa que también se encuentra en el estilo de alumbrar de Louis Jouvet, proviene de las ideas de Salzmann.

En junio de 1927, se inicia en el teatro Alfred Jarry. En el teatro Grenèlle, hoy ya demolido, dio dos representaciones de *Los misterios del amor,* de Roger Vitrac, pieza surrealista.

Genica Athanasiú obtuvo en el papel de Lea el segundo triunfo de su carrera; en esta obra Genica se multiplica y pasa de matarife a domadora, a embaucadora, a esteta apasionada, estilo Burns-Johnes. El éxito de la pieza debíase a la manera como fue montada. Por primera vez pudieron verse en la escena objetos verdaderos, una cama, un armario, una estufa, un ataúd, todo ello sujeto a un orden surrealista, desorden para

la realidad ordinaria, y que respondía a una profunda lógica del sueño que se realizaría, de pronto, en la vida. Luces multicolores y que respondían a la misma extraña lógica, e idéntica preocupación de equilibrio y de musicalidad, se derramaban con profusión sobre las cosas, proviniendo de múltiples focos.

El teatro Alfred Jarry presentó, de 1927 a 1930: *Los misterios del amor, Partage du Midi, El sueño, Victor ou les Enfants an Pouvoir.*

En julio de 1931 constituyen un brillante éxito en la Exposición Colonial las extraordinarias representaciones del teatro balinés. Estas representaciones forman parte del movimiento del teatro de Francia, y existe una extraña semejanza de espíritu entre los espectáculos del teatro Alfred Jarry y los espectáculos del teatro balinés. Uno y otro se diría que se alimentan en las propias fuentes mágicas de un mismo primitivo inconsciente, aquel en que el teatro de Alfred Jarry se hunde con un impulso de hosca investigación y del cual el teatro balinés parece poseer, por tradición, las fuentes secretas.

En realidad, todo el teatro francés, a partir de la guerra, se siente impulsado por un confuso deseo de volver a encontrar cierta tradición.

No se trata de tal o cual tradición particular, más o menos ligada a un conservadurismo social. El teatro francés ha sido mordido también por la inquietud general. Participa de esta inmensa revisión de valores que caracteriza al mundo actual.

El "inconsciente" freudiano hace su aparición con Lenormand y con Pirandello, lo que no quiere decir que esta aparición haya tenido gran éxito.

Por todas partes se vuelve a las fuentes: la de la patria, la de la familia, la del amor, la de la paternidad. Todos los grandes problemas de la humanidad se ven

evocados, sopesados, acrisolados. En varias piezas del curso de este año de 1932, se manifiesta una verdadera obsesión del incesto. Y se va hasta las fuentes mismas de la moral y de la desesperación de la vida, en obras como *Los criminales* y *El mal de la juventud,* de Bruckner.

Con todo lo cual se manifiestan un desorden y una búsqueda; en mayor grado búsqueda que desorden.

Lo que resulta de este conjunto, de esta atomización de valores es un desprecio, un abandono, una pérdida del sentimiento de la individualidad humana. Se huye de los sentimientos separados. No se ven ya frente a frente dos seres que por medio del amor tratan de juntar sus individualidades particulares, sino dos seres que, por encima uno del otro, tratan de alcanzar una idea de la humanidad.

No es simple obra de la casualidad que en el teatro francés de vanguardia, los principales ensayos o pesquisas hayan sido búsquedas y ensayos de *mise en scène.* Es que urgía, por medio de un desarrollo de los recursos exteriores de la escena, volver a encontrar este idioma físico que el teatro francés había olvidado completamente desde hace cuatro siglos. Desarrollando los recursos exteriores de la escena, no es que el teatro francés trate de encontrar un efecto decorativo: lo que pretende encontrar bajo el efecto decorativo, es el lenguaje universal que llegue a unirlo con el espacio entero.

El teatro francés busca el espacio para multiplicar su expresión en el espacio; quiere, como el arte mexicano, hacer florecer el espacio, pues piensa que, hasta hoy, el teatro se había olvidado de hacerlo hablar.

Y hacer hablar al espacio es dar voz a las superficies, a las masas; y he aquí por qué se desprecia hoy a las individualidades. Puede decirse que desde hace mucho tiempo el "hogar de tres", que para el extranjero repre-

sentaba el teatro de Francia, no forma ya parte del teatro francés. Apenas si unos cuantos turistas anglosajones van a buscar todavía en escenario de boulevard supervivencias de aquel teatro desaparecido.

Jean-Louis Barrault representa en París esta búsqueda de un teatro en el espacio, de interna vida oculta. No es un teatro social, por más que no deje de serlo; es un teatro de masas; es, además de teatro social, el teatro de la angustia humana en reacción contra el destino. Es el teatro de la rebeldía humana que no acepta la ley del destino. Es un teatro henchido de gritos, que no son de miedo, sino de rabia y, aún más que de rabia, del sentimiento del valor de la vida.

Es un teatro que sabe llorar, pero que tiene una conciencia enorme de la risa, y, en la risa, una idea pura, una idea bienhechora y pura de las fuerzas eternas de la vida.

LO QUE VINE A HACER A MÉXICO

He venido a México en busca de políticos, no de artistas.

Y he aquí por qué:

Hasta ahora he sido un artista, es decir, un hombre conducido. Es indudable que en el plano social, los artistas son esclavos.

Ahora bien, estimo que esto debe cambiar.

Hubo tiempo en que el artista era un sabio, esto es, al mismo tiempo que hombre culto, un taumaturgo, mago, terapeuta y hasta gimnasiarca; todo eso que en el lenguaje de las ferias se llama "hombre orquesta" u

"hombre Proteo". El artista reunía en sí todas las posibilidades y todas las ciencias. Después vino el tiempo de la especialización y también el de la decadencia. Esto es innegable. Una sociedad que pulveriza las ciencias es una sociedad degenerada.

Hay una enfermedad de las regiones polares que consiste en una alteración esencial de los tejidos: esta enfermedad es el escorbuto. Las células del organismo, faltas de un principio vital esencial, se desecan. Pero así como hay enfermedades de los individuos, también hay enfermedades de las masas. La generalización de las recolecciones industriales, ha dado nacimiento, en el organismo de Europa, a una forma colectiva del escorbuto.

Éste es el rescate que ha debido pagar el progreso.

Toca al México actual, que se ha dado cuenta de las taras de la civilización europea, el reaccionar contra esta superstición del progreso.

Esto incumbe a los políticos y no a los artistas, puesto que los políticos han reemplazado a los artistas, en la conducción de los asuntos del gobierno.

Se puede decir que el México actual está frente a un problema grandioso; y si yo he venido a México ha sido para estudiar, sobre el lugar mismo, las soluciones que haya de darle.

En efecto, se trata nada menos que de romper con el espíritu de todo mundo, y de reemplazar una civilización con otra.

El doctor Alexis Carrell, que también reconoce las taras de la civilización mecanizada de Europa, no deja de plantear la necesidad de una revolución en su libro titulado *El hombre, ese desconocido,* y hasta sugiere los medios para llevarla a cabo.

México, que ha hecho dos o tres revoluciones en un siglo, no tiene por qué temer una más; y es seguro que

la próxima, si la hay, revestirá un carácter de gravedad excepcional, pues esta vez tendrá que resolver problemas fundamentales.

Solamente que esta futura revolución de México —y en esto consistirá su originalidad— no será una revolución fratricida, puesto que el México actual tiene un pensamiento unánime respecto a los destinos de la civilización. A esta unanimidad enternecedora es a lo que he querido asistir.

La cuestión, en el fondo, es la siguiente:

La civilización actual de Europa está en quiebra. La Europa dualista no tiene ya que ofrecer al mundo sino una inverosímil pulverización de culturas. De esta pulverización de culturas es preciso extraer de nuevo una unidad.

Ahora bien, el Oriente está en plena decadencia. La India duerme en el sueño de una liberación que sólo vale para después de la muerte.

China está en guerra. Los japoneses actuales parecen ser los fascistas del Extremo Oriente. Para el Japón, China es una vasta Etiopía.

Los Estados Unidos no han hecho otra cosa que multiplicar hasta el infinito la decadencia y los vicios de Europa.

Queda México con su estructura política sutil y que, en el fondo, no ha cambiado desde los tiempos de Moctezuma.

México, en donde se precipitan razas innumerables, aparece como un difusor de la historia. De esta precipitación y esta mezcla de razas, debe extraer un residuo único. El alma mexicana saldrá de ahí.

Pero para formar un alma única se necesita una cultura única, y aquí es donde el problema se vuelve palpitante.

De un lado tenemos a la cultura, del otro la civilización, y las dos pueden marchar en un sentido diametralmente opuesto. Si en Europa hay cien culturas, no hay en cambio más que una civilización. Esta civilización tiene sus leyes. El que está desprovisto de máquinas, cañones, aviones, bombas y gases asfixiantes, se torna necesariamente en la presa del vecino o del enemigo mejor armado: ved el caso de Etiopía.

El moderno México no podría escapar a esta necesidad y a esta ley. Pero, fuera de ellas, México posee un secreto de cultura legado por los antiguos mexicanos. Por oposición a la cultura moderna de Europa que ha llegado a una pulverización insensata de formas y de aspectos, la cultura eterna de México posee un aspecto único. Ahora bien, esto es a lo que yo quería llegar: toda cultura sintética tiene un secreto. Con el tiempo y bajo la influencia de la civilización exterior de Europa, México ha abandonado el conocimiento y la utilización de ese secreto; pero —y éste es el acontecimiento sensacional de la época— se ha iniciado en México un movimiento para reconquistar su secreto.

Y cuando México haya realmente conquistado y resucitado su verdadera cultura, no habrá cañones ni aviones que puedan nada contra él.

Que se preste atención a lo que voy a decir, no se trata de frases de novela folletinesca. Bajo un aspecto pueril, esta afirmación encierra una verdad fundamental.

Toda transformación cultural importante empieza con una idea renovada del hombre, coincide con un nuevo brote de humanismo. Se vuelve a cultivar de pronto al hombre del mismo modo que se cultivaría un huerto feraz.

Yo he venido a México a buscar una nueva idea del hombre.

El hombre frente a las invenciones, las ciencias y los descubrimientos, pero tal como sólo México puede dárnoslo aún, es decir, con esta armadura exterior a la descubierta, pero llevando en el interior de sí mismo las antiguas relaciones *anímicas* del hombre y la naturaleza que establecieron los viejos toltecas, los antiguos mayas y todas las razas, en suma, que de siglo en siglo han hecho la grandeza del suelo mexicano.

Bajo pena de muerte, México no puede renunciar a las conquistas actuales de la ciencia, pero tiene en reserva una antigua ciencia infinitamente superior a la de los laboratorios y los sabios.

México tiene su ciencia y su cultura propias, es un deber del México moderno el desarrollar esta ciencia y esta cultura, y tal deber constituye justamente la apasionante originalidad de este país.

Entre los vestigios hoy día degenerados de la antigua Cultura Roja, tal como puede encontrárseles en las últimas razas indígenas puras, y la cultura también degenerada y fragmentaria de la Europa moderna, México puede inventar una forma original de cultura que constituirá su aportación a la civilización de este tiempo.

Hay una tarea enorme por realizar en este sentido, y si yo estoy ahora en México es porque he sentido que esta enorme tarea, esta tarea de proporciones épicas —no debemos de tener miedo de pronunciar grandes palabras— el México moderno la está realizando.

Debajo de las aportaciones de la ciencia moderna que descubre fuerzas día tras día, hay otras fuerzas desconocidas, otras fuerzas sutiles que no son aún del dominio de la ciencia, pero que pueden entrar en él algún día. Estas fuerzas forman parte del dominio anímico de la naturaleza tal como se la conocía en los tiempos paganos. El espíritu supersticioso de los hombres ha dado

una forma religiosa a esos conocimientos profundos que hacían del hombre, si se puede aventurar el término, "el catalizador del universo".

Ahora bien, la conquista del México moderno y la contribución de capital importancia que puede darnos ahora, consiste justamente en el descubrimiento de las *fuerzas analógicas* por medio de las cuales el organismo del hombre funciona de acuerdo con el organismo de la naturaleza y lo manda. Y en la medida en que la ciencia y la poesía son una sola y misma cosa, esto incumbe tanto a los poetas y artistas, como a los sabios, como ha podido verse en los tiempos del *Popol Vuh*.

Pero, este redescubrimiento, estará limpio, esta vez, de toda superstición, de todo alcance religioso, por pequeño que sea.

Se trata, en suma, de resucitar la vieja idea sagrada, la gran idea del panteísmo pagano, bajo una forma, que, esta vez, ya no será religiosa, sino científica. El verdadero panteísmo no es un sistema filosófico sino un medio de *investigación dinámica* del universo.

He ahí la lección que puede darnos el México moderno. Él toma las formas de la civilización maquinista de Europa y las adpata a su propio espíritu. ¡Qué importa que su espíritu sea, justamente, el destructor de esas formas!

Si las destruye, eso será con el tiempo, cuando él mismo esté armado ya de su propia fuerza, es decir, cuando ese espíritu de la antigua cultura sintética de los toltecas, de los mayas, se haya vuelto a fortalecer lo bastante para permitir que México abandone sin peligro la civilización europea. Esto, a su vez, no es una utopía, sino una realidad científica innegable. Si se quiere aceptar la idea de que el hombre es el catalizador del universo, se debe inferir de allí que las fuerzas morales del hom-

bre vibran de acuerdo con las fuerzas del Universo, y éstas, según las enseñanzas de la alta filosofía monista, no son ni físicas ni morales, sino que revisten un aspecto ora moral, ora físico, según el sentido en que se desea utilizarlas.

La cruz de Palenque contiene justamente la imagen sintética de esta doble acción.

Hay allí inscrita en la piedra la representación jeroglífica de una energía única que va del hombre al animal y a las plantas, a través de la cruz del espacio, es decir, a través de los cuatro puntos cardinales.

LA CULTURA ETERNA DE MÉXICO

He venido a México para entrar en contacto con la tierra roja. Es el alma separada y original de México lo que me interesa sobre todo. Pero antes de enfrentarme con esta alma, y para estar seguro de tocar el fondo de ella, quiero estudiar la vida real de México en todos sus aspectos.

He llegado aquí con un espíritu virgen, lo que no quiere decir que sin ideas preconcebidas. Pero las ideas preconcebidas pertenecen al dominio de la imaginación; así pues, me las reservo.

No carezco de ideas sobre lo que fue, antaño, la verdadera cultura de México. Pero yo establezco una diferencia de fondo entre la civilización y la cultura. Las formas exteriores del arte pueden diferenciar entre sí a una multitud de civilizaciones, pero su variedad deja intacto el espíritu profundo de una cultura. Bajo diversos aspectos exteriores que sólo el arte diferencia, existe

en México una espiración cultural única; la cultura cobriza del sol.

Conozco casi todo lo que enseña la historia sobre las diversas razas de México y confieso, autorizado por mi calidad de poeta, que he soñado sobre lo que ella no enseña.

Entre los hechos históricos conocidos y la vida real del alma mexicana, existe un margen inmenso en el cual la imaginación —y me atrevo a decir que también la adivinación individual— pueden correr libremente.

Poseo, pues, una idea sobre la cultura maya, sobre la tolteca, sobre la zapoteca; y lo que me interesa ahora es volver a encontrar en el México actual el alma perdida de esas culturas y la supervivencia de ellas, tanto en el comportamiento de los pueblos como en el de los gobernantes.

México se encuentra en el camino del sol, y lo que se debe perseguir en él es el secreto de aquella fuerza de luz que hacía girar las pirámides sobre su base, hasta situarlas en la línea de atracción magnética del sol. Y no es éste un secreto de charlatán.

En mi actitud no hay nada que se asemeje a la nostalgia poética y estéril de un pasado muerto, sino el sentimiento de una ciencia perdida, de una actitud profunda del espíritu del hombre que considero de vital importancia volver a encontrar.

Si es cierto que poseo una idea de la cultura eterna de México, también lo es que no tengo juicio que formular, ni opinión que emitir sobre la política actual de México. No es ésta mi rama ni el asunto me atañe. Estoy aquí como espectador y me atrevería a decir que como discípulo. He venido a México a aprender algo y quiero llevar enseñanzas a Europa. Éste es el motivo de que mis investigaciones no puedan referirse sino a la parte del

alma mexicana que ha permanecido limpia de toda influencia del espíritu europeo. No es la cultura de Europa lo que he venido a buscar aquí sino la cultura y la civilización mexicanas originales. Me declaro discípulo de esta originalidad y quiero extraer enseñanzas de ella.

Se habla del espíritu latino de México. Y la primera cuestión que me planteo a mí mismo, es la de fijar la medida en que el espíritu europeo en su forma latina, informa todavía el alma mexicana de hoy.

El espíritu latino es la cultura racional, es la supremacía de la razón. Contra este delirio de invenciones es contra el que precisa reaccionar actualmente y el que, por otra parte, ha producido la industrialización química de las cosechas, la medicina de los laboratorios, el maquinismo en todas sus formas, etcétera. El maquinismo hace estéril todo esfuerzo humano y, en suma, conduce a rebajar el esfuerzo del hombre, a desesperanzar la emulación entre los hombres y a convertir en inútil y molesta toda investigación de la calidad. En cuanto a la medicina de los laboratorios, incapaz de percibir el alma sutil y fugitiva de las enfermedades, trata al hombre viviente como si fuera un cadáver.

Al espíritu latino se deben, además, las ideas democráticas de Europa; el nacionalismo; no el nacionalismo a secas, sino cierta forma de nacionalismo egoísta del que no adolece el México actual.

Porque existe el nacionalismo cultural que afirma la calidad específica de una nación y de las obras de una nación y las distingue. Este nacionalismo es irreprochable, y existe el nacionalismo que se puede llamar cívico y que bajo su forma egoísta, se resuelve en chauvinismo y se traduce en luchas aduanales y en guerras económicas, cuando no en guerra total.

En lo que se refiere, por ejemplo, a la medicina de

los laboratorios, se debe saber que existe en Europa y particularmente en Francia una reacción en contra de esta medicina que se apoya casi exclusivamente en la experiencia y las experiencias, y que deriva sus conclusiones de los datos que le proporcionan el microscopio, la disección de la materia muerta, etcétera.

Debo señalar aquí un retorno al empirismo que, en su forma primaria, produce curanderos y merolicos, y que, en su forma trascendente se encuentra en la base de una fórmula grandiosa como la homeopatía.

La homeopatía, con su principio de similitud, se halla íntimamente ligada a la medicina de las plantas. Buscaré, pues, en México, la supervivencia de una antigua medicina de las plantas, relacionada con lo que se llama en Europa la medicina "espagírica", cuyo teórico más eminente fue Paracelso a fines de la Edad Media.

No tengo por el momento conclusiones que sacar, pero me parece haber distinguido en México dos corrientes; una que aspira a asimilar la cultura y la civilización de Europa, imprimiéndoles una forma mexicana, y otra que, continuando la tradición secular, permanece obstinadamente rebelde a todo progreso. Por escasa que sea, esta última corriente contiene toda la fuerza de México y será en ella en donde encontraré las supervivencias de la medicina empírica de los mayas y de los toltecas; la verdadera poética mexicana que no consiste sólo en escribir poemas, sino que afirma las relaciones del ritmo poético con el aliento del hombre, y por medio del aliento, con los movimientos puros del espacio, del agua, del aire, de la luz, del viento.

La cultura profunda de México viene de muy lejos. Trae en ella la tradición de las razas que caminaron un día la civilización.

He venido a averiguar, ante el ostensible derrumbe de

la civilización actual de Europa, de qué manera se propone México afirmar su cultura tradicional y si, no tratando de resucitar formas gastadas de mi vida, aspira a probar la duración en él de un espíritu que, desde mi punto de vista de poeta, llamaré mágico; espíritu que, al ser considerado desde un punto de vista estrictamente científico, se convierte de hecho en la manifestación de una energía psicológica verdadera.

Por medio de esa energía infinitamente extendida en la naturaleza, el hombre de la antigüedad entraba, si se puede decir así, en posesión de los acontecimientos. Se sabe que para los mayas, por ejemplo, no existía el destino. La naturaleza no tiene poder sobre nosotros sino en razón de nuestra ignorancia y de nuestra ceguera secular.

Pero en el momento en que se habla de nuevo y casi en todas partes de humanismo, se presenta la ocasión de afirmar los verdaderos poderes, la alta potencia dominadora del hombre, que lo hace dueño de los acontecimientos.

Una cultura que considera el universo, como un todo, sabe que cada parte actúa automáticamente sobre el conjunto. Sólo hace falta conocer sus leyes.

Conocer el destino es, en suma, dominar el destino, puesto que el mundo exterior cae bajo el dominio de la inteligencia tanto en el presente como en el futuro.

Por medio de datos astrológicos muy precisos, extraídos de una álgebra trascendente, es posible prever los acontecimientos y obrar sobre ellos. Los antiguos mayas llevaron a un grado de rara perfección tales datos y la posesión de esta ciencia.

Sentado lo anterior, concluyo que existe en el fondo de la verdadera cultura solar, un sentido secreto que voy a tratar de determinar.

El sol, para usar el antiguo lenguaje de los símbolos, aparece como el mantenedor de la vida. No es el elemento fecundante, el soberano provocador de la germinación. Es todo eso, madura lo que existe, pero ésta es, si se puede decir, la menor de sus facultades. Quema, consume, calcina, elimina, pero no destruye todo lo que suprime. Mantiene la eternidad de las fuerzas por medio de las cuales la vida se conserva bajo el amontonamiento de la destrucción y merced a la destrucción misma.

Para decirlo todo de una vez —y en esto consiste el verdadero secreto—, el sol es un principio de muerte y no un principio de vida. El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la supremacía de la muerte.

Hay en la India adoradores de Shiva, "el destructor", y de Vishnú, "el conservador". Pero la destrucción es transformadora. La vida mantiene su continuidad por la transformación de las apariencias del ser.

Ahora bien, los adoradores de Shiva tienen por emblema el espíritu del fuego, la gran corriente devoradora de formas, esa especie de fuerza impulsora que convertía a los hombres cobrizos del antiguo México en mantenedores determinados de la muerte. Y esto no es una paradoja verbal.

Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez; sentir la estabilidad de los planos que hacen del mundo viviente una gran fuerza en equilibrio; es, en fin, restablecer una gran armonía.

He venido a buscar en el México moderno la supervivencia de estas nociones o a esperar su resurrección.

ANTES de aplastar a las "élites" es necesario primero comprenderlas, y, para ello, definirlas.

El mundo moderno que, espiritualmente hablando, está en plena derrota que tanto odia, justamente, todo lo espiritual, debe restablecer, si quiere recobrar la paz, el equilibrio entre los dos movimientos de fondo por medio de los cuales se manifiestan, ya sea que se valgan de la cabeza o de las manos, una actividad y un dinamismo idénticos, cuya igualación integra al hombre completo.

Así como existe una formidable mala inteligencia, en el mundo presente, entre las facultades opuestas del espíritu y de la materia asimismo existe una emulación o más bien una rivalidad entre el trabajo de las manos y el de la cabeza. Es innegable que las "élites" no tienen cabida en la sociedad de nuestro tiempo. La gran masa humana no se interesa en los trabajos del espíritu, y no sería exagerado afirmar que se apresta a reducir al hambre a quienes, con un desinterés que fue mejor reconocido en otras épocas, hacen profesión de entregarse al puro trabajo del pensamiento.

Pero antes de reducir a los intelectuales al hambre, antes de aplastar a las "élites" que edifican la gloria de una sociedad, y, sobre todo, que la hacen dudar, la sociedad debe, por lo menos, ejercer un esfuerzo para acercarse a esas "élites", es decir, para determinarlas. Un hombre eminente con quien me quejaba yo de la triste situación en que han caído los artistas de Francia, me contestó:

—¿Qué quiere usted? En nuestro mundo, los artistas fueron hechos para morir sobre un montón de paja, cuando no sobre la paja de los calabozos.

Le repliqué que hubo tiempos en que se daba a los artistas el lugar que les corresponde, esto es, el primero, y en que la sociedad tenía, hasta más allá de lo necesario, con que proporcionarles medio de subsistencia.

Que el dinero se haya convertido en lo que hoy es —una especie de fuerza mayor, y, si se puede decir así, una piedra de toque de la vida—, bueno, pero eso es un hecho, no una ley de evidencia. Y no porque las cosas sean así debe uno resignarse a aceptarlas como son. Hay muchas y muy elevadas razones para intentar una transformación.

¿Para qué sirven, entonces, las revoluciones, si no para restablecer el equilibrio social y para inyectar un poco de justicia en la injusticia de la vida? En el fondo de esta rivalidad, de esta lucha en que las fuerzas opuestas del espíritu y de la materia, se encuentra un error de concepción que pertenece como cosa propia al mundo moderno: quiero decir que otros siglos la han ignorado.

Si en el mundo capitalista moderno, en donde el dinero está por encima de todo, existe, como no puede negarse, un desprecio característico por las "élites", el cual oculta a su vez el odio que inspira toda verdadera superioridad, ello se debe, justamente, a que el mundo moderno atribuye a las "élites" una realidad, una existencia que no tienen.

Los que trabajan con las manos se han olvidado de que tenían cabeza, los que trabajan con la cabeza, en general, pasan por la pena de creerse disminuidos cuando tienen que trabajar con las manos.

En estas condiciones, se explica el desprecio que sienten las masas comunistas por las actividades gratuitas del espíritu. El mundo moderno está en plena derrota porque desprecia los trabajos del espíritu, y hasta puede afirmarse que ha perdido el espíritu; pero éste, a

su vez, se ha vuelto inútil, porque ha roto con la vida. Que las "élites" dejen de creer en su superioridad, que adquieran una humildad provechosa, que vuelvan al espíritu su antigua calidad de órgano, que presenten los trabajos de la inteligencia bajo un aspecto ventajosamente material, y como por encanto cesará esta guerra imbécil entre los refinamientos suntuarios del espíritu y el trabajo de las manos que carece de valor cuando no es regido por la lógica de la cabeza.

Quiérase o no, las "élites" son el lastre, el contrapeso soberano que le permite a la vida el mantenerse derecha.

Los intelectuales ocuparán su lugar en la sociedad, cuando ésta tenga el suficiente entendimiento para comprender que existe una identidad absoluta entre las fuerzar del cuerpo y las de la inteligencia, y que el espíritu es la criba de la vida. No sostengo que el espíritu sea tan útil como el cuerpo; sostengo que no hay ni cuerpo ni espíritu, sino modalidades de una fuerza y una acción únicas. Y la cuestión de la rivalidad entre ambas modalidades no llega a plantearse siquiera.

Toca a los intelectuales emplear su fuerza espiritual en tareas útiles que sean como la sal misma de la vida y no especulaciones del espíritu, de esas que se llaman desinteresadas y gratuitas, pero que en realidad son tan desinteresadas y tan gratuitas, que no sirven a nadie ni para nada. Lo cual no quiere decir que los intelectuales deban dedicarse a faenas obreras, sino que deben comprender, por fin, la utilidad funcional del espíritu.

Si el cuerpo y el espíritu son un solo movimiento, los intelectuales deben volver sus esfuerzos del lado en que el espíritu toca los ritmos de la vida enferma, y, como en los tiempos en que reinó la gran cultura unitaria de donde salieron todas las civilizaciones, volver a ser los

curadores, los terapeutas de las altas funciones de la vida en el hombre, puesto que en el organismo desordenado del hombre de hoy es en donde se refleja el organismo desordenado del universo.

Masculino, femenino. Las sociedades antiguas consagraron en términos famosos el eterno antagonismo entre las fuerzas del espíritu, que son masculinas, y las fuerzas del cuerpo o de la materia, cuya pasiva pesantez es justamente femenina.

Sería cosa de una mágica astucia el resucitar hoy día esas viejas nociones sin las cuales la vida es incomprensible.

Ahora bien, para ello, tenemos al alcance de la mano un órgano mágico, un arma que nos permite figurar la vida.

Esta arma de excepcional poder e inagotable fecundidad es el teatro. Pero la sociedad moderna ha olvidado las virtudes terapéuticas del teatro. La haríamos reír si le dijésemos que en los tiempos antiguos el teatro fue considerado como un medio excepcional para restablecer el equilibrio perdido de las fuerzas y que en el aparato del teatro antiguo hay músicas y danzas de curación.

Se ha olvidado que el teatro es un acto sagrado que empeña tanto a quien lo ve como a quien lo ejecuta, y que la idea psicológica fundamental del teatro es ésta: que un gesto que se ve y que el espíritu reconstruye en imagen, vale tanto como un gesto que se hace.

A esto se debe el que, como instrumento de revolución no haya nada mejor que el teatro; y por medio de él, por medio de esta arma disolvente y formidable, todo gobierno revolucionario perspicaz, dirige y asegura su revolución.

No hay revolución posible sin una integración de las

"élites" a las masas, las que ganan así, por ese solo hecho, un elevado tono espiritual.

Con sus razas indígenas primitivas, en las que abundan las músicas y las danzas de curación, México está listo para entender una revolución semejante; y lo mejor de estas músicas indígenas de curación espera el momento de ocupar su lugar entre la masa de los trabajadores.

P. D. No hay motivo, en efecto, para no incorporar el arte popular de los indios a la "élite". Situar en el mismo plano cultural la vida del folklore y las investigaciones puramente intelectuales de los grandes escritores mexicanos, me parece que es un medio refinado de acabar con los antagonismos que existen entre la "élite" y la masa, entre el arte popular y el arte burgués, entre la vida intelectual y la vida instintiva, entre las efusiones de la mentalidad pura y las armonías, también intelectuales, de la vida orgánica de los indios.

P. D. Busco al doctor José Miguel Gómez Mendoza, muy versado en el conocimiento de la antigua medicina oculta de los toltecas. Si lee estas líneas, le ruego que me escriba dándome su dirección e indicándome dónde y cuándo podré encontrarlo.

FRANS HALS

Frans Hals nació en 1580 en Malinas o en Amberes. Los historiadores no están de acuerdo en este punto. Toda su vida la pasó en Harlem —ciudad de las imágenes— y murió en la miseria en 1666.

En todo caso es uno de los más auténticos representantes de la pintura propiamente flamenca. Y ésta, al igual que todas las grandes escuelas de pintura, es al mismo tiempo un mito y una realidad. La realidad de la pintura flamenca está representada por los hermanos Brueghel, por Pedro de Hooch, por Van Der Meuhlen, por Rubens y por Frans Hals. El mito de la pintura flamenca es un mito de fuerza, de plenitud, de goce solar. Cada uno de los pintores que acabo de mencionar participa en mayor o menor grado en este mito, pero Frans Hals expresa muy especialmente su fuerza social. La técnica de Frans Hals se aproxima a la de Rubens, con un no sé qué de menos luminoso, menos radiante, menos solar, menos humoso. Humos. La pintura de Frans Hals se hunde en el humo de cien pipas, en los residuos sulfurosos de un gran fuego de artificio en un día de Carnaval. Brueghel el viejo manifiesta las obsesiones y las angustias larvarias, si se puede decir así, del alma flamenca, perseguida por los terrores infernales de su antiguo inconsciente racial. Frans Hals encarna su gozo exterior, su risa, su ruido. La pintura de Frans Hals es una pintura que ríe en una gama de azules cenicientos, salmón, verdes ácidos, a veces rosas chillones y granates sombríos siempre semejantes a humaredas coaguladas. Una pintura que ríe menos que la de Jordaens —ésta es como una verdadera carcajada— pero que produce potentes cuadros de la vida de los campesinos, los reyes, los nobles, los burgueses, con un vago tinte de melancolía crepuscular aquí y allá. Rubens es el júbilo de la carne, un banquete de voluptuosidad en las irradiaciones de una gran magia solar. Jordaens es la alegría artificial y disfrazada, es el teatro transportado a la vida familiar. Frans Hals es la nostalgia del goce latente, la añoranza de la vida interior,

en medio de dinámicas escenas de una patética vida exterior. En la pintura de Frans Hals, las sombras de un crepúsculo apresurado suben al centro del sol de la vida.

El cuadro que se reproduce enfrente tiene esto de particular: que en aquello en que los pintores esconden habitualmente su técnica. Frans Hals descubre la suya, pero cada pincelada visible lleva en sí el temblor atormentado de su vida.

SECRETOS ETERNOS DE LA CULTURA

TODA cultura auténtica tiene sus secretos.

Antes que hablar de bases universales de cultura, se debería hablar de secretos eternos de cultura en los que nadie ha penetrado jamás.

La cultura es una refinada efusión de la vida en el organismo despierto del hombre. Y nadie ha podido nunca decir lo que es la vida. Así pues, afirmar la floración de un espíritu eterno de cultura en el hombre, vale tanto como afirmar la ignorancia del hombre con respecto a las fuentes de su verdadera vida.

Esta humildad es la base de la ciencia. La ignorancia es un estimulante, en mayor grado aún que la ciencia, porque incita sobre todo a cuidar de no engañarse.

La ignorancia, pero una ignorancia alerta y consciente, en el cimiento de la verdad.

Con su conciencia como barrera, el hombre que desea construir en terreno sólido, sabe en seguida *en dónde no ha de poner los pies.*

Ciertamente, el origen de todo lo que existe es oscuro, y el hombre precavido —en los comienzos de su ciencia —deja un camino, un margen, un lugar para la manifestación de la universal oscuridad.

Pues lo extraño es que, no sabiendo de dónde viene, el hombre puede servirse de su ignorancia, de esa especie de *original* ignorancia, para determinar con exactitud hacia dónde debe ir.

Y es aquí en donde el empirismo le sirve; el empirismo, es decir, el espíritu de hipótesis; es decir, el uso bienhechor y fecundo de su imaginación infatigable.

Para ayudarse, mira hacia el *pasado,* usa los frutos de ese andar a tientas secular de los hombres, que, a fuerza de imaginación y de hipótesis, han arrancado a la *naturaleza* sus secretos.

Pero el verdadero secreto no será revelado, porque forma parte de lo inefable. En el fondo de toda cultura verídica existen, precisamente, secretos inefables, porque proceden de ese margen de vacío en donde nuestra eterna ignorancia nos obliga a situar los orígenes de la verdad.

No hay una civilización ni una cultura más *racionales* que la civilización y la cultura de China, que han extendido hasta el infinito el dominio de la *naturaleza,* pero con el fin, justamente, de extinguir su oscuridad. No existen huellas de ocultismo ni aun de misticismo en las concepciones racionales de China. Todo es real y lo real es concreto. Pero en el centro de todo, del *todo* universal, está el vacío, según el *TaoTeKing* de Lao-Tse. Es decir, que ese vacío no será llenado nunca por la ciencia; pero la poesía concebida como un medio útil y racional de adivinación, puede servirnos para echar las bases que nos permitan avanzar.

El antiguo México ha contribuido en gran parte a la constitución de ese tesoro secreto en que se nutre la eterna humanidad.

A él se deben descubrimientos psicológicos de primer orden, idénticos a los que la Edad Media europea figuró en la alegoría del macrocosmos y el microcosmos, que situaba al hombre en el punto de convergencia de todas las fuerzas cósmicas como a un universo en pequeño.

Así, considerado el hombre como un pequeño mundo, *no podía desesperar.* Así, esa desesperación —a la que por otra parte se llamó "mal del siglo" y que ha hecho

en Francia, en la época del surrealismo, su temible aparición, señalada por varios suicidios resonantes— se reabsorbía automáticamente, puesto que todas las fuerzas del mundo contribuían a su reabsorción.

El hombre, entonces, estaba en equilibrio sobre el mundo, respiraba con la vida del mundo y disponía de medios de curación conocidos de la vida psíquica del hombre, *por el mundo.*

El despertar la vida oscura del mundo y buscar complicidades en ella, era un modo de luchar contra ciertos crímenes, contra cierta categoría de crímenes inexplicables.

La educación no era una simple *nemotécnia,* como lo es ahora. Era una convocación material de fuerzas, y si pudiera yo aventurar el término, diría que por medio de la educación, se *frotaba* el organismo humano para que las fuerzas afloraran a él.

Esto es para lo que servía el teatro, y para lo que servían las grandes festividades sagradas con sus llamamientos fulgurantes de sonidos, con sus repeticiones rítmicas de imágenes, que se sumergían en el inconsciente humano.

El totemismo, por otra parte, no era una magia grosera, una superstición venida de las bajas edades de la humanidad. Era la aplicación evidente de una ciencia. ¿Pues de qué estamos hechos entonces? ¿El hombre cree estar solo, privado de correspondencias con la vida de las especies —flores, plantas, frutos— y con la vida de una ciudad, un río, un paisaje, una selva?

El espíritu de la materia es idéntico en todas partes. Los ritos religiosos de hoy aparecían despojados entonces, por efecto del teatro de su aparato supersticioso. El teatro era una fuerza social que, valiéndose de medios

rituales científicos, sabía obrar *fuera* de la conciencia de los pueblos a quienes la religión ha fanatizado.

Tomamos parte en todas las formas posibles de la vida. En nuestro inconsciente de hombres pesa un atavismo milenario. Es absurdo limitar la vida. Un poco de lo que hemos sido y sobre todo de *lo que hemos de ser,* yace expresamente en las piedras, las plantas, los animales, los paisajes, los bosques.

Partículas de nuestro *yo* pasado o futuro andan errantes en la naturaleza, en donde leyes universales muy precisas trabajan por componerlas. Y es justo que nos busquemos réplicas, réplicas activas, nerviosas, hasta fluidas, en todos esos elementos disgregados.

Tener conciencia de todo lo que nos une, materialmente, a la vida general, es una actitud científica que la ciencia de hoy no puede negar, puesto que por sus recientes descubrimientos de física reduce el mundo a una energía; y por sus recientes descubrimientos psicológicos nos enseña que el hombre no es una unidad inmovilizada, sino que, por medio de las regiones subterráneas de su conciencia, participa así en el futuro como en el pasado.

En mayor o menor grado y según la fuerza de su genio propio, el inconsciente de cada ser humano posee un tesoro de imágenes arcaicas que las antiguas razas de México habían revestido con un manto de impenetrables alegorías. Junto con la revolución social y económica *indispensable,* esperamos todos una revolución de la conciencia que nos permitirá curar la vida.

Al México moderno toca el empezar esta revolución.

He hablado ya de esa especie de alucinación que reina en los medios intelectuales de Francia, tocante a la política indigenista del México contemporáneo.

Pero debo precisar.

Para Francia, la Revolución del México moderno es una revolución del hombre. Quiero decir, que tiene por objeto la constitución interna del hombre y no solamente la constitución de la sociedad.

Es una Revolución contra el progreso, contra las ideas del mundo moderno, contra la civilización científica de hoy día.

Se ha hablado de un indianismo de México, de una política indianista del actual gobierno mexicano, de un despertar del espíritu indio. Y el inmenso deseo de universalidad que anima a toda la juventud francesa, se ha estremecido ante la idea de un pueblo que vuelve a sus orígenes culturales, que se remonta a las fuentes del espíritu primitivo.

Ahora bien, estos rumores son manifiestamente falsos. Propiamente hablando, no hay tal despertar del espíritu indio de México, y la Revolución, tal como se la imagina en Francia, no existe en el suelo de México.

Pero si esos rumores son falsos, si no han salido de México, pienso, no obstante, que sería de capital importancia saber de dónde proceden.

Pues si la Revolución de México no es indianista, cuando menos en el sentido exclusivo en que lo han entendido los jóvenes intelectuales de Francia; sino trata de resucitar los principios, las formas de la cultura precortesiana, el pensamiento de la juventud francesa, éste sí es un pensamiento universal, quiere que se retorne a las fuentes, está todo impregnado de los sueños del

inconsciente primitivo y quiere convertir esos sueños en realidad. Es por esto por lo que mira las tradiciones enterradas de México como un medio de salvar a la vida.

Hay un libro alemán que tiene actualmente un gran éxito en los círculos de la juventud intelectual de Francia. Este libro se llama: *Las fuentes de inspiración mágica del espíritu de los pueblos primitivos.*

La juventud francesa quiere entender la vida y sus potencias originales, quiere abarcar en su conjunto el estremecimiento fundamental de la vida.

Esta juventud imagina que los intelectuales mexicanos se han puesto a la cabeza de semejante movimiento, con el fin de revivir el alma inspirada, mágica de los antiguos pueblos mexicanos.

Y esto, insisto, no es una quimera moral. Hay fuerzas de vida soterradas, y si la época moderna está en plena catástrofe es porque ha perdido el sentido de la vida universal. Existen medios materiales para asir las fuerzas sintéticas de la vida.

Los jóvenes intelectuales de Francia han imaginado que, sin renunciar a las conquistas del mundo moderno, México desea una sangre nueva, y esta sangre nueva, por paradójico que parezca, no es otra que la sangre vehemente de las viejas razas, cuya fuerza eterna puede revivir bajo una apariencia renovada.

La juventud francesa ha advertido una especie de agotamiento esencial en el espíritu del mundo moderno; y éste ha perdido su vigor desde el día en que el hombre se replegó sobre sí mismo y dejó de buscar sus fuerzas en la vida difusa del universo.

No se trata en realidad de otra cosa que de las fuentes mágicas del espíritu primitivo. En el fondo del espíritu primitivo se efectúa un intercambio ininterrumpido de fuerzas entre el hombre y la universalidad.

El hombre despierto, en contacto con todo lo que le rodea, extrae fuerzas de todo lo que le rodea, es decir, de la vida universal, en la que está íntegramente sumergido.

Ahora bien, la cultura de Europa no ha conocido nunca, por decirlo así, esta toma de posesión de las fuerzas naturales por el hombre, pero el antiguo México sí la conoció. Es por esto por lo que la juventud francesa mira hacia México como hacia una tierra de resurrección. Y cree que la Revolución de Mexico, que busca una idea decorosa del hombre, trata de hacer reaparecer los antiguos principios culturales.

El desarrollo unilateral del progreso ha hecho perder una idea esencial a los hombres. En Europa el hombre se aburre y no se explica esta pérdida del gusto de vivir. No entiende que, a fuerza de considerar a la vida únicamente bajo su aspecto material, ha llegado a confundir la vida con meras apariencias muertas.

Ahora bien, puede decirse que el mundo de las apariencias muertas se descompone a la simple vista.

España está en fuego, el incendio de Etiopía acaba apenas de extinguirse. En el suelo de la inmensa China, la guerra amenaza a cada momento con volver a estallar; Alemania e Italia son presa de un orden singular que es solamente la organización legalizada de un desorden. Y ese orden amenaza a su vez el orden y la paz de sus vecinos, es decir, el orden y la paz de toda Europa. De Francia puede decirse que se encuentra virtualmente en un estado de revolución.

Estamos como en la víspera de una nueva confusión de las lenguas. El hombre moderno ya no se entiende. La humanidad necesita un baño de Juvencio. Es preciso encontrar fuentes vírgenes de vida. Y la cultura eterna de México posee esas fuentes de vida inalterables.

El alma mexicana no ha perdido jamás, en el fondo, el contacto con la tierra, con las fuerzas telúricas del suelo.

Yo sólo pido, por mi parte, aunque débil, que se me permita contribuir a esta busca de fuentes vivas que se convertirá algún día en una resurrección.

En todos los puntos del suelo mexicano adonde afloran estas fuentes de cultura, pido que se me permita descubrirlas, hacerlas brotar. No he venido a México como curioso, sino como trabajador. Creo entender el sentido maravilloso de la actual Revolución de México. Esta Revolución, hecha para los mexicanos, inflama la necesidad de ideal de toda juventud francesa. Pero el gobierno de Francia no puede interesarse oficialmente en ella. Por esto, precisamente, me permito pedir al gobierno mexicano los medios de acción que no puede darme mi gobierno.

Nadie ha pensado hasta ahora en manifestar las fuerzas escondidas del alma de México, en *enumerarlas,* en reunirlas metódicamente. Yo conozco el nombre de esas fuerzas psicológicas y deseo escribir un libro sobre ellas. Pero me faltan elementos por obtener en el suelo mismo: los ritos, las creencias, las fiestas, las costumbres de las tribus indígenas auténticas. Escribiré un libro sobre estas investigaciones y este libro servirá a la propaganda de México.

Pido al gobierno mexicano que me deje emprender este trabajo, pues sería muy triste para mí y para los jóvenes intelectuales franceses que la Revolución Mexicana no respondiera a nuestras esperanzas. No ambiciono otra cosa que contribuir a la gloria de la tierra cuyo huésped soy actualmente.

LA ANARQUÍA SOCIAL DEL ARTE

El arte tiene un deber social que es el de dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha ocultado el corazón de la época y que ignora que el artista es un *chivo expiatorio,* cuyo deber consiste en imantar, atraer, echar sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico, ése no es un artista.

Las épocas tienen, como los hombres, un inconsciente. Y *esas partes oscuras de la sombra* de que habla Shakespeare tienen también una vida suya, propia, que *es preciso extinguir.*

Para esto es para lo que sirven las obras de arte.

El materialismo de nuestros días es en realidad una actitud espiritualista, puesto que nos impide alcanzar en sustancia, para destruirlos, aquellos valores que escapan a los sentidos. El materialismo llama "espirituales" a estos valores y los descuida, y ellos envenenan entretanto el inconsciente de una época. No es espiritual nada que pueda ser alcanzado por la razón o por la inteligencia.

Tenemos medios de lucha, pero nuestra época está a punto de perecer porque se olvida de emplearlos.

La revolución rusa, en sus comienzos, hizo una verdadera carnicería de artistas, y todo el mundo se levantó contra ese menosprecio de los valores espirituales que parecían significar los fusilamientos de la revolución rusa.

Pero, viéndolo bien, ¿cuál era el valor espiritual de los artistas fusilados por la revolución rusa? ¿En qué manifestaban sus obras, escritas o pintadas, el espíritu catastrófico de los tiempos?

Los artistas son responsables, hoy más que nunca, del desorden social de la época, y si los artistas hubieran

sentido verdaderamente su época, no hubiesen sido fusilados por la revolución rusa.

Pues en todo sentimiento humano auténtico hay una fuerza rara que impone respeto a todo el mundo.

Durante la primera Revolución francesa se cometió el crimen de haber guillotinado a André Chenier. Pero en una época de fusilatas, de hambre, de muerte, de desesperación, de sangre, y cuando nada menos que el equilibrio del mundo era el que estaba en juego, André Chenier, perdido en un suelo inútil y reaccionario, pudo desaparecer sin pérdida ni para la poesía ni para su tiempo.

Y los sentimientos generales, eternos de André Chenier, si los tuvo, no eran ni tan generales, ni tan eternos, como para justificar su existencia en una época en que lo eterno desaparecería tras inúmeras preocupaciones particulares. El arte, justamente, debe tomar las preocupaciones particulares y elevarlas a la altura de una emoción capaz de dominar el tiempo.

Pero no todos los artistas son capaces de llegar a esta especie de identificación mágica entre sus sentimientos propios y las cóleras colectivas del hombre.

De la misma manera que no todas las épocas son capaces de entender la importancia del artista y la función de salvaguarda que el artista ejerce respecto del bien colectivo.

El menosprecio de los valores intelectuales está en la raíz del mundo moderno. Y ese menosprecio esconde, en realidad, una profunda ignorancia de la naturaleza de tales valores. Pero he aquí una cosa que no debemos esforzarnos por hacer entender en una época que, del lado de los intelectuales y los artistas, produce una grande proporción de traidores, y que, del lado del pueblo, ha engendrado una colectividad, una masa que no quiere

saber que el espíritu, esto es, la inteligencia, es la que debe guiar la marcha del tiempo.

El liberalismo capitalista de los tiempos modernos ha relegado los valores de la inteligencia al último plano, y el hombre moderno, puesto ante las cuantas verdades elementales que acabo de asentar, actúa como una bestia o como el hombre alocado de los primeros tiempos. Espera, para preocuparse por estas verdades, a que se conviertan en actos, a que se manifiesten por terremotos, epidemias, hambres, guerras, es decir, por el trueno del cañón.

LA PINTURA DE MARÍA IZQUIERDO

Yo HE venido a México buscando el arte indígena, no una imitación del arte europeo. Pues bien, las imitaciones del arte europeo, en todas sus formas, abundan; pero el arte propiamente mexicano no se le encuentra.

Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente indiana. Es decir que, en medio de las manifestaciones híbridas de la pintura actual de México, la pintura sincera, espontánea, primitiva, inquietante, de María Izquierdo, ha sido para mí una manera de revelación.

No obstante, urge una aclaración: esta pintura es espontánea, pero no pura: aquí y allá, en ciertas obras, puede encontrarse una influencia directa del arte moderno europeo. Éste es el peligro: se diría que, a medida que se desenvuelve la actividad pictórica de María Izquierdo, está cada vez más influida por las técnicas modernas de Europa y, en ciertas telas, hasta por el espíritu. Y esto es aún más lamentable.

El espíritu indio se pierde, y temo haber venido a

México a presenciar el fin de un viejo mundo, cuando yo creía asistir a su resurrección.

Mi emoción ha sido muy grande al encontrar, en los *gouaches* de María Izquierdo, personajes indígenas desnudos temblar entre ruinas. Ejecutan allí una especie de danza de los espectros; los espectros de la vida que desapareció.

Y no es solamente la técnica europea la que se encuentra frecuentemente en el arte de María Izquierdo, sino también la civilización maquinista de Europa; pero hace el más extraño uso de las máquinas y de los aviones europeos. Conocemos el método jeroglífico de los indios, que consiste en poner, delante de la boca de un orador o de un cantor, el signo imaginario de la voz, de la palabra. Semeja un caracol invertido, una madeja circular de líneas. En un óleo de María Izquierdo, una india desnuda canta delante de una ventana abierta; y las humaredas de una fábrica próxima se elevan en espirales por el aire, como si le dieran vueltas delante de la boca. Estas volutas son, en esta pintura de María Izquierdo, la respiración misma, el soplo animado de la cantante. Pero la entraña una doble idea; María Izquierdo se vale de las humaredas de Europa como si quisiera anularlas. No vislumbra todas estas cosas, pero el espíritu de la raza india habla tan fuerte en ella, que aun inconscientemente repite su voz.

De mí sé decir que me gustan infinitamente más aquellas telas donde no hay ningún vestigio europeo.

Se pueden establecer, en la pintura de María Izquierdo, innumerables subdivisiones correspondientes a cada una de las influencias que la pintura ha recibido en el trayecto de su ya muy vasta labor.

Hay telas híbridas; la que acabo de citar, en la que el espíritu de la raza se defiende.

Telas en las que se advierte de modo directo la técnica del arte europeo moderno, y en las que los resabios de Derain, de Picasso, de Kisling, de Coubine, de Kremeogne, hablan subterráneamente.

Tengo ante mis ojos un hermoso desnudo sentado en una silla. Hay en él reminiscencias de las deformaciones arbitrarias de la pintura de París, sobre todo en un lado de la espalda y en el brazo derecho. Pero allí donde justamente las deformaciones parisienses son arbitrarias y en nada corresponden a la realidad, María Izquierdo vuelve a encontrar la "necesidad" de la deformación. Un poco del espíritu torturado, inquieto, y yo osaría hasta decir: metafísicamente inquieto de la raza tarasca, ha pasado por encima de esta deformación. No deseara emplear términos grandilocuentes; pero este brazo y esta espalda que fingen moverse, en los que parecen vibrar sus pedazos por construir un brazo y una espalda de un hombre verdadero, nos llevan de la mano a un problema geométrico esencial. Pensamos irremisiblemente en la arquitectura del hombre. Y éste es, justamente, el fin de la pintura, del arte considerado dentro de la pintura, del arte considerado dentro de su pureza: llevarnos cada vez a un problema vital y conducirnos "forzosamente", es decir, "dinámicamente", a este problema.

Esto, o sea la mano, es lo que hay de muy bello, precioso, en esta tela. Una mano sin deformaciones, de estructura particular, tal que parece hablar como una lengua de fuego. Verde, como la parte oscura de una llama, y que lleva en sí todas las agitaciones de la vida. Una mano para acariciar y para hacer hermosos gestos. Y que vive como una cosa clara dentro de la sombra roja de la tela. Porque toda esta tela tiene el tinte de las piedras coloniales de México, un oscuro color de

fuego. Toda la pintura de María Izquierdo se desarrolla en este color de lava fría, en esta penumbra de volcán. Y esto es lo que le da su carácter inquietante, único entre todas las pinturas de México; lleva el destello de un mundo en formación, de un mundo que se funde. Sus ruinas no evocan un mundo en ruinas; evocan un mundo que se rehace.

María Izquierdo no esquiva el reproche del estetismo; tiene, aquí y allá, bastantes vírgenes desnudas que se lamentan delante de un crucifijo. Y éste es el lado amalgamado de la civilización actual de México: una especie de catolicismo pagano que, detrás de la cruz latina de Cristo, se esfuerza por volver a encontrar la cruz de brazos iguales de los viejos palacios geométricos de Uxmal, de Mitla, de Palenque o de Copán.

María Izquierdo, siempre que ella quiera percatarse de sus propias fuerzas, está creada para hacer renacer delante de una caravana de indios desnudos, con la cara roja, la cruz natural, la cruz científica de la antigua cultura solar, que lleva a sus dioses como estandartes.

P. S. El espíritu indio tiene sus leyes sintéticas. Su fuerza alegórica es tan poderosa que, por dondequiera que habla, deja, inconscientemente, detrás de ella, todo un sistema del mundo y de la vida.

Incuestionablemente María Izquierdo está en comunicación con las verdaderas fuerzas del alma india. Lleva su drama dentro de sí misma, y consiste en desconocer sus fuentes. Debe, para guardar su personalidad, hacer un gran esfuerzo en favor de la pureza, y este esfuerzo tendrá inmediatamente su recompensa. Porque un caballo de María Izquierdo, evoca inmediatamente todos los caballos que impresionaron el espíritu de los viejos mexicanos en el momento de la Conquista. Hay

totemismo en la pintura de María Izquierdo. Sus caballos salvajes se pueden confundir con los espíritus malos de la tierra. Y este totemismo produce una especie de animismo milenario: lo encuentro en otra tela suya que conozco y que rememoro en este mismo instante, algunos animales galopando y circulando de una parte a otra de la tela, y en medio una luna brilla como una claraboya en una pared. Ahora bien, después de diez mil años, la religión de la claraboya en la pared es practicada por una secta de treinta mil personas, en las fronteras de la Siberia Oriental, entre la Rusia y la Mongolia. Sin saberlo, María Izquierdo ha vuelto a encontrar, en esta tela, el alma misma de un viejísimo concepto humano.

MÉXICO Y EL ESPÍRITU PRIMITIVO: MARÍA IZQUIERDO

Si es por medio de los objetos que se conoce lo Sensible, es por medio de los sueños que se conocen los objetos. En estado de vigilia, todo lo que existe está muerto; y los objetos no descubren su figura. Es preciso dormir para que se pongan a hablar. Si hubo un tiempo en que las cosas hablaban sin que se las solicitara, es preciso ser un hombre de la época actual para creer que este tiempo pertenece al pasado.

Se dice que el espíritu primitivo es aquel que no puede ver lo que es, porque nada existe en realidad, pero que, por medio del pincel o de la pluma reproduce lo que supone; y lo que supone está siempre a la medida de su imaginación ilimitada. Ahora bien, la imaginación

está ligada al conocimiento, y el conocimiento a la Unidad. Las grandes imaginaciones no son aquellas que hacen afluir lo Sensible bajo la multiplicidad de sus aspectos, sino aquellas que, enmedio de lo Sensible, se mueven con esta especie de virtud alquímica que pertenece al estado del sueño.

Para quien sabe utilizar sus figuras y su extraño funcionamiento, el sueño nos vuelve al tiempo en que era preciso que las cosas hablaran, porque la conciencia despierta del hombre era como un animal abozalado.

El primitivo, al no sentirse distinto de lo que es, no puede creer que alguna cosa viva fuera de sí mismo, y no tiene el sentimiento de la propiedad; y a su vez, las cosas que son no pueden tener propiedades que realmente les pertenezcan, puesto que ellas participan de todo lo que es; es así como el sentimiento del altruismo eterno de las cosas nos lleva a una especie de transmutación alquímica hasta el sentimiento de la unidad.

Pero quien dice unidad dice conocimiento, ya que "conocer" es "resurgir con"; y en el sueño, las figuras de los objetos que se mueven tienen, junto con sus propiedades singulares, las propiedades de todos los demás objetos. Pues los objetos no forman lo real, pero están en lo real, de viaje; y en los sueños son las propiedades de los objetos las que viajan; y transmitiéndose del uno al otro sus fuerzas, nos enseñan la realidad por entero.

Así pues, es con la pérdida de sus cualidades singulares que los objetos nos muestran la realidad; y la conciencia, mostrándonos lo que es, no hace más que matar las cosas que hablan; porque es preciso siempre que un objeto cese de ser sí mismo para mostrarnos EN REALIDAD lo que es. Las palabras absurdas de los sueños son las palabras de la realidad en viaje, es decir que ella acaba de comenzar a hablar.

Hacer el sacrificio de sí es entrar en la realidad murmurante; es permitir a todos los objetos de lo Sensible utilizar verdaderamente sus propiedades. Renunciar a una propiedad singular es el medio de entrar realmente en todas las demás. Y el altruismo primitivo que reside en un abandono ilimitado de sí mismo suministra una riqueza de la cual la conciencia estrecha del hombre moderno no sospecha las propiedades.

Qué hacen los sueños sino quitar a la oreja que habla la propiedad de recibir alguna cosa que los ruidos del mundo le dan para llegar a ser a su vez capaz de emitir sonidos concertados.

Un color que trae al espíritu la alucinación de un ejército en marcha, si él explica cómo funciona el espíritu en los sueños, también explica cómo la extrema particularidad de las cosas puede, por el lado mismo en que son particulares, aproximarnos a la unidad de lo que es.

Es así como el primitivo hacía caer las barreras que, actualmente, nos separan del conocimiento de los objetos.

Si todo está en todo, sólo el espíritu primitivo ha permitido a la conciencia humana entrar en la variedad de los objetos por medio de la metamorfosis de un objeto.

Y los sueños al través de los tiempos nos vuelven a aquel tiempo en que, bajo el choque de la espontaneidad humana, la Naturaleza entera se encantaba.

Se comprende ahora mediante qué mecanismo de hechicería natural lo que se llama espíritu primitivo o sagrado ha podido insuflar a todo lo que toca un mundo de cualidades infinitas y contradictorias; y cómo nada de lo que nos propone parece en realidad lo que es.

"Este león cree que es un hombre", dice en sustan-

cia Rimbaud, "pero yo le corrijo diciendo que no es un 'gozque' ".

En cambio, los leones de María Izquierdo son como la figura del cráter del volcán sobre el cual han nacido.

En México hay una planta-principio que hace viajar en la realidad. Es por medio de ella como un color infinitamente extendido se descuartiza hasta la música de donde ha salido; y esta música atrae bestias que aúllan con la sonoridad de un metal martillado.

Se comprende la adoración de ciertas tribus de indios de México por el peyote, que no maravilla los ojos como el vocabulario europeo nos lo enseña, sino que posee la extraña virtud alquímica de transmutar la realidad, de hacernos caer a pico hasta el punto donde todo se abandona para estar seguros de volver a empezar. Por medio de él se salta por encima del tiempo que exige milenios para cambiar un color en objeto, reducir las formas a su música, volver el espíritu a sus fuentes, y unir lo que se creía separado.

Los *gouaches* de María Izquierdo me han parecido, al menos en una cierta medida, participar de este espíritu; y es por eso que los he traído. Ciertamente, este espíritu no es puro, y si quedan en México extraños focos del espíritu sagrado, no es en las ciudades donde hay que ir a buscarlo, porque este viejo espíritu es indio y el México mestizo de hoy hace lo imposible porque desaparezca. Pues si los mestizos de las ciudades, que tienen que luchar entre dos sangres, no pueden matar su sangre roja, se esfuerzan al menos por arruinar en ellos todo lo que puede subsistir de espíritu rojo.

Y eso porque tienen un miedo enfermizo de no ser de su tiempo.

Aunque de pura raza tarasca, María Izquierdo vive en la ciudad de México. Y se sabe que para los mexi-

canos todo lo que es cultura autóctona, todo ese sistema de cambios concretos entre el hombre con los sentidos trastornados y el mundo inyectado de fuerzas que lo atraviesan por todos los lados, todo eso, que para algunos de nosotros participa de una magia eficaz y capaz de regenerarnos, aparece a los mestizos de las ciudades como una cosa tan caduca como los mitos de la antigua Grecia, o los pases mágicos de un viejo sacerdote babilónico.

Y esta lucha de influencias es visible en el arte de María Izquierdo.

Con Derain, Masson, Salvador Dalí, Chirico, Matisse, la pintura moderna rompe sus olas en México; y aunque india, María Izquierdo está inquieta de lo que puede darle.

Se ve en sus *gouaches* arquitecturas perdidas, estatuas sobre tierras muertas, piedras que, bajo una luz de cueva, adquieren como un aire de órganos humanos.

Pero aquí y allá su raza inspirada es la más fuerte. Ella sabe de qué sortilegios arriesgados está hecha la pintura moderna, y que estos sortilegios evocan la enfermedad, no la salud. Pues los pintores que acabo de citar, ¿qué otra cosa pueden hacer sino volver a traer ciegamente las formas que suben de su Inconsciente turbado?

Por cierto, todos sentimos confusamente, aquí, en Europa, que el mundo exterior ha terminado, y que es tiempo de volver a otra cosa. Lo que ya no encontramos en el mundo despierto es en los sueños donde vamos a buscarlo. Y es sacando de la vida de los sueños donde la psicología de cada uno desaparece, que los artistas de hoy vuelven a traer esas figuras, esas formas-signos, que tienen con las producciones primitivas tan extraños parentescos.

Han vuelto a encontrar el viejo espíritu que quiere que la realidad obedezca a las formas de una inteligencia inventada. Y es el hombre quien, mágicamente, las inventa. Y el mundo es como él lo hace. Han renunciando al arte que no sirve. Pero lo que encuentran son los primeros en pretender que ellos mismos no lo comprenden.

Es que el arte-inspiración de hoy es un arte que ha perdido la Ciencia. Cuando el artista antiguo pintaba, pintaba como se exorciza; y conocía tradicionalmente los gestos que permiten disociar lo que es. El arte era una caza abierta de la que se seguía ansiosamente el trayecto. Pues cada vez que un artista operaba, se sentía muy bien que el mundo no permanecía inerte; y cada vez algo en la vida colectiva era removido.

Parece, pues, que la vida haya girado, que hayamos vuelto a esas mismas regiones de la conciencia donde el espíritu inventaba directamente formas para refrescar con ellas la realidad. Pero con las formas antiguas los pintores habían llegado probablemente a mandar sobre todo lo que se mueve, mientras que hoy estas mismas formas, que el Inconsciente colectivo ha resucitado, tal vez nos exorcizan, pero porque nos mandan, y porque no sabemos ya cómo mandarlas.

Si, en México mismo, el espíritu primitivo está en decadencia, es demasiado evidente que un artista indio no puede ser él mismo sino cuando verdaderamente se inspira de ese espíritu, en lugar de reproducir, como lo hace a veces María Izquierdo, imágenes de Europa que no son más que la reminiscencia de las formas puras que giran en su propio inconsciente.

El espíritu indio, cuando subsiste, continúa produciendo obstinadamente aquellos símbolos, aquellas formas-signos que causan nuestro asombro.

He visto en las danzas mágicas mujeres con su niño bajo el brazo hacer el gesto de enlazar el sol; y ellas conocen atávicamente la cifra que vuelve eficaz este enlace.

Antiguos ritos y virtudes antiguas reposan en México en las montañas; y el hombre quema allí dos árboles sistemáticamente en forma de signos; y estos signos, que son exactamente los de toda magia tradicional, la Naturaleza, como para contestar al llamamiento cada vez más desesperado de los hombres, los esculpe con un rigor obstinado y matemático en las formas de sus peñascos.

Se ve pues que México, cuando permanece fiel a sí mismo, no tiene nada que recibir de nadie, sino al contrario, tiene todo para dar.

El alma indiana no tiene nada qué hacer de esos trozos extraviados de una realidad donde el espíritu de hoy busca perdidamente la huella de otra cosa; porque ella conoce el sentido de las aleaciones secretas. Es buscando en su inconsciente de raza como María Izquierdo nos trae sus leones, que merecen que el espíritu humano les adore porque participan de todos los Reinos donde la Naturaleza se ha mirado.

Un hombre, un caballo, un color, un cráter, con la especie de vibración coloreada en donde sus figuras insólitas se hunden, María Izquierdo al pintar nos explica por qué esos objetos están hechos para ir juntos. Y es precisamente por el lado donde resultan particulares por donde las propiedades de los objetos se atraen; y no están separadas sino artificialmente.

Si los últimos indios mexicanos ya no saben considerar lo que poseen con el espíritu de la propiedad; si no conocen el amor en la dualidad; si ya no ven eso de lo cual están separados, es porque no han perdido nunca aquel espíritu único que reduce el mundo a un sólo

movimiento; es porque tienen todavía aquel espíritu de muerte que ha hecho la vida del antiguo México; y porque desprendido de todos los accidentes, de todos los aspectos pasajeros de lo Sensible, el Indio, que sabe matar lo que pasa, reúne la vida en su totalidad.

UN TÉCNICO DEL TRABAJO DE LA PIEDRA: MONASTERIO

QUE los artistas mexicanos tengan a bien excusarme: en México no hay arte mexicano. No he encontrado en parte alguna ese zarpazo refulgente, ese brote inconfundible que distingue las obras de una raza, que marca el espíritu de un continente donde sería tiempo ya de que los mexicanos empezaran a diferenciar su personalidad, después de 400 años de influencia —debería decir de *dominación fascinante*— europea.

Si la revolución de 1910 tiene un sentido, no es solamente porque libró las clases oprimidas de la sujeción capitalista —la cual dura, por lo demás, todavía—; es porque hizo surgir el inconsciente olvidado de la raza, pero ¿cuántos mexicanos modernos han comprendido esta liberación necesaria de su inconsciente?

El joven escultor Monasterio manifiesta en sus piedras talladas que él ha sentido la opresión intelectual de México, y, ciertamente, se siente gestar algo en su piedra, aunque la *forma* está aún marcada de especulaciones plásticas a la moda de la escultura de París.

Ahora bien, la escuela de París sabe, más que otra cualquiera, que la fuerza del mundo blanco está agotada, y es en las artes del pasado donde busca nuevas fuentes.

La técnica de Monasterio es potente. Es a grandes golpes que hace saltar la piedra y descubre bajo ella una vida redonda, cuerpos sin ángulos, donde ya no sé qué fuerza simple resplandece circularmente. He visto ya, en la escultura de París, esta técnica generosa y amplia, que es además voluntaria y no espontánea. La escultura francesa moderna ha llevado hasta la apariencia de una imitación servil la influencia de la escultura negra, y sobre todo de ciertos bajorrelieves hititas o asirios.

Imitando esta estilización, Monasterio imita, a través de la escultura de París, las formas de la estilización asiria: es una estilización de segundo grado. Toda la pintura y toda la escultura mexicanas modernas llevan el sello de esta estilización de segundo grado.

Pero es preciso decir que las favorece providencialmente el poseer en su propio suelo las fuentes primeras de las estilizaciones. Es con el mismo espíritu de mortificación generosa de las formas que los escultores toltecas, tarascos, mayas, totonacas, trabajaron en otro tiempo: imitando la estilización de París, que es arbitraria, Monasterio encuentra de nuevo, a través de su viejo inconsciente de raza, la *necesidad* rediviva de esa misma estilización, de lo cual resulta que las estilizaciones de Monasterio que parecen a primera vista el resultado de un artificio técnico, viven, cuando se las mira de más cerca, con la fuerza de una inspiración atávica que, en cierto sentido, las justifica.

Hay en Monasterio, sin duda, un técnico emérito, un hombre que nada ignora de la dificultad de la talla de la piedra, y cuyas obras manifiestan conmovedoramente el sentimiento de esa dificultad vencida: se siente en sus trabajos el *¡han!* humano, el aliento jadeante del hombre que a fuerza de labor y de pena ha llegado

a dominar la naturaleza, pero que, dominándola, ha querido borrar toda traza de su tortura, para ofrecernos un trabajo ágil, ligero, equilibrado y redondo. La escultura se abre como las hojas de un antiquísimo tríptico y nos presenta formas aplastadas y gruesas, las formas de una humanidad compacta y opulenta que quisiera desplegarse en el sentido de lo ancho. Los cuerpos son pesados y poderosos, y como apenas desprendidos y diferenciados de la masa de una naturaleza que les presta toda su fuerza, pero por medio de formas que podrían calificarse de inhumanas, pues carecen de músculos, de nervios: son como los esbozos petrificados de una forma *en marcha* hacia lo humano, y tales cuales son se aprestan a sostener el alma; pero, justamente, el alma confusa, material, apenas desbastada de esos cuerpos manifiesta que el técnico emérito busca aún inspiración.

Sí, no puede verse en él, por el momento, sino *al artesano refinado* de la piedra, y espero todavía al poeta que en él está.

Cuando Monasterio nos muestra un hombre desnudo y tendido bajo una tubuladura aplastante de fábrica, admiro que el hombre desnudo evoque en mí, por sus formas, esa humanidad semiadivinada que hormiguea en los contornos, en los bajorrelieves y sobre la fachada de ciertos viejos templos mayas, en los vestigios de la arquitectura tolteca o totonaca. Es el influjo racial que se impone invenciblemente en los artistas de México, y si algo he de reprocharles es que no persigan de una manera asidua, encarnizada, violenta inclusive, con una obstinación que debería ser jamás incansable, la originalidad de esa inspiración.

Pero, puesta aparte la estilización, perdura la tubuladura de la fábrica, que representa el símbolo secta-

rio, la ideología de *parti pris*, que nada tiene que ver con la escultura misma: es suficiente que el hombre tendido sea un proletario y que haya cadenas que aferren sus pies.

Ahora bien, el problema, para mí, no estriba en que el proletario lleve cadenas en los pies —cadenas que es preciso quebrar—, sino que el hombre moderno haya llegado a ser la víctima de una civilización que él mismo inventó.

Otra de las esculturas de Monasterio nos representa una Venus vuelta máquina. El drama es que ha esquivado el problema del amor vuelto máquina. Sobre este problema habría debido detenerse a insistir. Monasterio ha esculpido un cuerpo reemplazado en gran parte por tubuladuras, y esto, desde un punto de vista humano puro es una tortura horrible, pero ha olvidado representar esa tortura *en un plano superior*.

Monasterio llama a esto una escultura surrealista, olvidando que el surrealismo no ha exaltado jamás las máquinas. El surrealismo ha mezclado la apariencia de las máquinas a todas las apariencias exteriores de un mundo que para él no merece existir. El surrealismo busca una realidad superior y, para alcanzarla, destruye formas, formas pasajeras, en busca de lo que en el lenguaje de los antiguos Vedas se llama lo *no manifestado*.

La Venus de Monasterio parece acomodarse perfectamente a las máquinas y conviene recordar que el arte que exalta la conquista de la máquina, la velocidad, el mundo moderno y todas sus facilidades, es el futurismo, del cual ha venido luego el surrealismo a atropellar el caleidoscopio frenético, inútil, chisporroteante y extraviado.

No hay pensamiento en el futurismo; no hay más que representaciones trepidantes de formas, mientras

que el surrealismo toma las formas *manifestadas* para extraer de ellas lo *no manifestado.*

Los imbéciles han llamado destructor al movimiento surrealista. Es destructor, ciertamente, de toda forma pasajera e imperfecta, pero porque busca más allá de las formas la presencia oculta y mágica de una fascinante irrealidad.

Es justamente esa realidad absoluta la que falta en el arte transitorio de Monasterio, pero Monasterio —que dispone de una técnica perfecta— merece que su arte transitorio, que su arte en plena gestación, llegue a ser un arte fijo, inspirado, firme; como el arte, hoy aún larvario e impersonal, de México merece encontrar de nuevo la antigua inspiración solar de los grandes artistas del pasado.

P.S. Sé bien que cuando hablo de la impersonalidad del arte en México puede responderme Diego Rivera. Sí, hay en los frescos de Diego Rivera un embrión de personalidad. Que se me excuse, pero ese embrión es aún débil. Por otra parte, Diego Rivera ha trabajado en París, y eso se echa de ver. Estamos lejos de la potente fulguración solar en el arte mexicano original.

Y además Diego Rivera es materialista lo cual también se ve. Cuando no se tiene el sentimiento de una fuerza trascendente —en el arte de pintar como en todo arte— ello se echa de ver en una especie de *bloqueo* de la inspiración, en una *opacidad interior* de las formas.

Por cerradas que sean, las formas de Monasterio no son opacas: se siente en ellas como la esperanza, la llamada, el eco de una luz superior, que nada tiene que ver, por lo demás, con la luz que proviene de los misterios insondables de la naturaleza, de esos misterios que los antiguos artistas de México parecen haber escrutado.

DOCUMENTOS COMPLEMENTARIOS DEL VIAJE A MÉXICO

La conquista de México escenificará acontecimientos presentados en sus aspectos múltiples y más reveladores, y no hombres. Los hombres tomarán su lugar con sus pasiones, con su psicología personal, pero en tanto que armonización de ciertas fuerzas y bajo la luz de los acontecimientos y de la fatalidad histórica en que han desempeñado su papel.

Este tema ha sido escogido:

1) *Debido a su actualidad* y por todas las analogías que ofrece frente a problemas de capital interés para Europa y para el mundo.

Desde el punto de vista histórico *La conquista de México* plantea la cuestión de la colonización. Permite revivir de manera brutal, sangrienta, implacable, la siempre vivaz fatuidad europea. Permite devaluar la idea que tiene Europa de su superioridad preponderante. Le opone al cristianismo religiones mucho más antiguas. Revela las falsas concepciones que en el occidente se ha podido tener del paganismo y de ciertas religiones naturales y subraya de manera patética, abrasadora, el esplendor y la poesía siempre actual del viejo trasfondo metafísico que está a la base de estas religiones.

2) Al plantear la cuestión terriblemente actual de la colonización y del derecho que un continente cree tener para esclavizar a otro, y plantea el problema de la superioridad, esta vez real, de algunas razas sobre otras y muestra la afiliación interna que relaciona el genio de una raza con formas precisas de una civilización.

Hace chocar por lo tanto dos conceptos de la vida y del mundo:

a) La concepción dinámica mal dirigida, de las razas que se nombran cristianas.

b) La concepción estática de razas interiores de apariencia contemplativa y maravillosamente jerarquizada.

Opone la anarquía tiránica de los colonizadores a la profunda armonía moral de los futuros colonizados.

Y esto a pesar de los sacrificios humanos que no son en última instancia una derogación de un principio y que si estuvieran en la verdadera tradición de la civilización azteca deberían considerarse ya por lo que tienen de moral y de intrínsecamente purificador.

Luego, frente al desorden de la monarquía europea de la época enclavada en principios materiales totalmente injustos y groseros, se aclara la jerarquía orgánica de la monarquía azteca establecida sobre indiscutibes principios espirituales.

Desde el punto de vista social muestra la paz de una sociedad que sabía darle de comer a todo el mundo y que desde los orígenes había realizado la Revolución.

En este choque del desorden moral y la anarquía católica con el orden pagano puede hacer brotar conflagraciones inéditas de fuerzas e imágenes en las que aparecen de repente diálogos brutales. Y esto mediante luchas de hombre contra hombre que llevan en sí, y como estigmas, las ideas más contradictorias.

Una vez que el fondo moral y el interés de actualidad de un espectáculo semejante se marquen suficientemente, se insistirá en el valor espectacular de los conflictos que ha de poner en escena.

Están primero las luchas interiores de Moctezuma, rey astrólogo, sobre cuyos móviles la historia ha sido incapaz de aclarar.

Podrían encontrarse en él dos personajes:

1) Aquel que obedece, casi santamente, las órdenes del destino, aquel que cumple pasivamente y armado de su conciencia la fatalidad que lo liga con los astros.

Puede mostrarse casi pictóricamente, objetivamente por lo menos, sus luchas y su discusión simbólica con los mitos visiales de la astrología.

Ejemplos bellos de danzas, de pantomimas y de todo tipo de objetivaciones escénicas.

2) El hombre desgarrado que, habiendo cumplido los gestos exteriores de un rito, el rito de la sumisión, se pregunta internamente si por azar no se ha equivocado revelándose en una especie de enfrentamiento superior en las regiones donde planean los fantasmas del ser.

Aunque tenga la seguridad del mago es permisible que para las necesidades escénicas, para la justificación de la vida y el teatro, se le haga dudar humanamente. Fuera de Moctezuma está el populacho, los ecos diversos de la sociedad, la rebelión del pueblo contra el destino, representado por Moctezuma, los clamores de los incrédulos, las argucias de los filósofos y los sacerdotes, las lamentaciones de los poetas, la reacción de los comerciantes y los burgueses, la duplicidad y la abulia sexual de las mujeres.

El espíritu del populacho, el aliento de los acontecimientos desplazarán en ondas materiales sobre el espectáculo, subrayando de repente ciertas líneas especiales y dentro de esas ondas y sobre ellas la conciencia disminuida rebelde o desesperada de algunos hombres que sobrenadará como un cáñamo.

El problema teatral consiste en determinar y armonizar esas líneas de fuerza, concentrándolas y extrayendo de ellas melodías sugestivas. ..

Estas imágenes, este movimiento, estas danzas, estos ritos, estas músicas, estas melodías truncadas, estos diálogos mutilados, se anotarán cuidadosamente y se describirán con palabras en la medida de lo posible, especialmente en las partes no dialogadas del espectáculo. Se ha de seguir el principio de lograr anotar o a dar claves como sobre pentagrama lo que no se describe con palabras.

Veamos ahora la estructura del espectáculo según su orden de desarrollo.

Acto primero.—Los signos de predicción.

Una escena de México en la espera, con sus ciudades, sus campiñas, sus cavernas de trogloditas, sus reinas mayas.

Objetos agigantados que evocan ciertos exvotos españoles y los extraños paisajes que encierran dentro de botellas o bajo marcos de vidrio abombado.

Por este principio se evocarán ciudades, monumentos, campiña, selva, ruinas y cavernas; la iluminación mostrará sus apariciones, desapariciones y relieves. La forma musical o pictórica de subrayar estos elementos, de mostrar sus asperezas se construirán dentro del espíritu de una melodía secreta, invisible para el espectador y que corresponderá a la inspiración de una poesía sobrecargada de suspiros y sugestiones.

Todo tiembla, gime como dentro de una exhibición anormalmente traqueteada. En el paisaje se presiente la tormenta: objetos, músicas, telas, vestimentas perdidas, sombras de caballos salvajes que pasan como el aire, como lejanos meteoros, como el relámpago sobre el horizonte repleto de espejismos, como el viento que roza la tierra gracias a una iluminación que hace presentir la lluvia o distintos seres y que se inclina, vehemente.

Luego la iluminación total se pone a danzar; a las conversaciones chillonas, a las disputas de todos los ecos de la población, responden las confrontaciones mudas, absortas, deprimidas de Moctezuma y sus sacerdotes reunidos en consejo frente a los signos del zodiaco, formas severas del firmamento.

Del lado de Cortés una escenificación de mares y carabelas agitadas, empequeñecidas, y Cortés y sus hombres son más grandes que ellas y son firmes como rocas.

Acto segundo.—Confesión.

Ahora el México visto por Cortés.

El silencio sobre todas estas luchas secretas cubre, estancamiento aparente y sobre todo la magia, la magia de un espectáculo inmóvil, inusitado, con ciudades como murallas de luz, palacios sobre canales de aguas estancadas, una melodía pesada.

Después, con un solo rasgo, un solo tono agudo y erecto, las cabezas coronan las murallas.

Después un sordo rugido repleto de amenaza, una impresión de solemnidad terrible, agujeros en la muchedumbre como buches de calma en el aire abrazado por la tempestad; aparición de Moctezuma que se dirige, solo, hacia Cortés.

Acto tercero.—Las convulsiones.

En todos los niveles del país, la revuelta.

En todos los estratos de la conciencia de Moctezuma, la revuelta.

Paisaje de batalla en el espíritu de Moctezuma que discute con el destino.

Magia, escenificaciones mágicas de las evocaciones de los dioses.

Moctezuma corta el espacio verdadero, lo hiende en dos como sexo de mujer para hacer manar lo invisible.

La muralla de la escena está embutida desigualmente con cabezas y gargantas; melodías resquebrajadas, extrañamente mutiladas, y las respuestas a estas melodías parecen muñones. El mismo Moctezuma parece mutilado en dos, desdoblado; pedazos de su cuerpo se iluminan a medias; otros pedazos de su cuerpo se iluminan enceguecedoramente; múltiples manos surgen de sus vestimentas, rostros pintados aparecen sobre su cuerpo como una múltiple toma de conciencia, pero del interior de la conciencia de Moctezuma se disparan todas las preguntas hacia la muchedumbre.

El Zodiaco que rugía con todas sus bestias en la cabeza de Moctezuma se transforma en un populacho de pasiones humanas encarnadas en cabezas sabias, brillantes de argumentos, de oradores oficiales: motivos secretos que la muchedumbre a pesar de las circunstancias no se olvida de escarnecer a su paso.

No obstante los guerreros verdaderos hacen bramar su sable, agitándolos sobre las casas. Bajeles volantes atraviesan un pacífico de índigo violáceo, sobrecargados con las riquezas de los que huyen y armas de contrabando llegan poniéndose sobre otros bajeles volantes.

Un demacrado come sopa a toda velocidad sintiendo que la ciudad será próximamente sitiada, y como estalla la rebelión, el espacio escénico se harta con una especie de mosaico aullante en el que hombres o tropas compactas cuyas unidades están pegadas miembros con miembros chocan frenéticamente. El espacio está pavimentado en toda su altura por doquier de gestos movedizos de rostros horribles, de ojos desorbitados, de puños cerrados, de crines, de corazas, y en todos los

niveles de la escena con granizos cuyos bombardeos tocan la tierra con explosiones sobrenaturales caen corazas, miembros, cabezas, vientres.

Acto cuarto.—La abdicación.

La abdicación de Moctezuma ocasiona como contrapartida una pérdida extraña y como maléfica de seguridad de parte de Cortés y sus guerreros. Un desconcierto concreto en el que los tesoros descubiertos aparecen como ilusiones en los rincones de la escena. (Efecto que se logrará mediante juegos múltiples de espejos.)

Luces, sonidos que parecen fundirse y se deshilachan, crecen y se aplastan como frutos acuosos en el suelo. Surgen parejas extrañas, el español sobre la india, horrorosamente apelotonados, hinchados y negros, oscilando como carretillas que mostrarán su vientre. Entran varios Hernán Cortés, al mismo tiempo, mostrando que ya no existe un jefe. Los indios masacran españoles, en tanto que frente a una estatua cuya cabeza da vuelta al son de la música, Cortés parece soñar con los brazos caídos. Las traiciones no se castigan y germinan formas que nunca sobrepasan cierta altura en el aire.

Este trastorno y el acercamiento de una rebelión entre los vencidos se manifestarán de mil maneras. Y en esta caída la mengua de la fuerza brutal que se agota no teniendo ya nada para devorar se dibujará el primer indicio de una novela pasional.

Caídas las armas, los sentimientos del lujo aparecen. No las pasiones dramáticas de tantas batallas, sino sentimientos calculados, drama sabiamente trazado por lo que por primera vez se manifestará en el espectáculo la cabeza de una mujer.

Y como consecuencia de lo anterior adviene el tiempo de las miasmas, de las enfermedades.

En todos los planos de la expresión aparecen especies de sordas floraciones, sonidos, palabras, flores venenosas que explotan al nivel de la tierra. Entonces un soplo religioso doblega las cabezas, sonidos temibles parecen rebuznar guillotinados según los caprichos barrocos del mar que cae sobre una vasta extensión de arena, de un farallón despedazado por las rocas. Son los funerales de Moctezuma, pisadas, murmullos. La muchedumbre de indígenas cuyos pasos repiten el ruido de las mandíbulas del escorpión. Luego remolinos frente a las miasmas, cabezas gigantescas con la nariz hinchada por los olores, y sólo españoles inmensos, pero cojitrancos. El subir de la marea como la ruptura brusca de la tormenta, como el latigazo de la lluvia sobre el mar, la revuelta que empuja al populacho por hileras hacia el cuerpo de Moctezuma muerto, bamboleado sobre las cabezas como un navío. Y los espasmos bruscos de la batalla, la espuma de las cabezas de los españoles acorralados que se aplastan como sangre sobre las murallas verdecidas.

MÉXICO Y LA CIVILIZACIÓN

Para un europeo puede ser una idea barroca ir a buscar a México las bases vivas de una cultura cuya noción parece desmoronarse aquí; pero confieso que esta idea me obsesiona; existe en México, ligada al suelo, perdida entre las capas de lava volcánica, vibrante en la sangre india, la realidad mágica de una cultura que indudablemente ha de exigir muy poco para reavivar materialmente los fuegos. Y no es por casualidad que

al hablar de México se me ocurre hablar del fuego. Si todas las civilizaciones han comenzado por el fuego, la idea de fuego alimenta por debajo y para siempre cualquier realidad mexicana. El fuego, imagen de civilización, se ha conservado en México, a través de los tiempos, como algo más que una imagen; se ha incorporado activamente a los Mitos a través de los cuales manifiesta su vivacidad la civilización de México.

La tierra,
el agua,
el cielo,
el fuego,

ordeno una especie de jerarquía en verso.

Retomo la lista de los elementos dentro de un orden de valores opuestos al que nos da Heráclito;

el fuego,
el cielo,
el agua,
la tierra,

tomo la lista de elementos de acuerdo a la jerarquía de Heráclito.

Libero esta filosofía en acción, reconstituyo esas cuatro imágenes míticas; y todo el México al desnudo se enmarca en esas cuatro imágenes.

No como se las encuentra en otros lugares. No refundo por cierto una alquimia elemental. Pero igual que cualquier materia existente pasa en un momento dado por esos cuatro puntos, pero de la misma manera que la física moderna ha reencontrado las energías y los principios que corresponden en lenguaje claro a los símbolos de la antigua alquimia.

Y a Mercurio corresponde el movimiento,
al azufre corresponde la energía,
a la sal corresponde la masa estable,

así la actividad de los principios en México manifiesta en imagen sus potencias perennemente renovadas.

Si existe una cultura, está al rojo vivo y quema los organismos. Pues no hay cultura sin hogar. Y por lo que queda la tierra y el aire de México parecen detentar la forma de renovar sin límites hogares vivientes de culturas. Y es por eso que aún puede interesarnos la antigua civilización maya tolteca.

Una irrigación constante de nervios corre bajo el México de la conquista y hace hervir la sangre de la vieja raza india, escondida y recubierta, en verdad, pero que el tiempo no destruye.

Y allí donde el progreso material o las conquistas de una percepción totalmente exterior, a la que ni nuestro corazón ni nuestro cuerpo de hombre han llegado a participar, allí donde todo lo que se apoya, se *afina* sobre las comodidades, *con exclusión de todo progreso interior*, puede decirse que la verdadera cultura ha dejado de desarrollarse.

A medida que nuestros progresos evolucionan, que nuestro dominio sobre la naturaleza exterior nos entrega desiertos que se pueden medir, se diría que el cielo se nos escapa y esta expresión no es una imagen sin consecuencias para la realidad.

No sabemos nada de la civilización mexicana. Magnífica ocasión para soñar hipotéticamente.

Lawrence tuvo su idea; nada nos impide presentar la nuestra, lanzar esta idea de una cultura de masa y que lacera a los individuos. Una cultura que es una vasta y tenaz impregnación. Porque el peligro de los mitos por más altos y tenaces que sean es que se apagan.

Y los Mitos de México por poco que se los observe reavivan todavía en nosotros, en cada uno de nosotros, ideas de masa, necesidades capaces de elevarse.

Una civilización en la que sólo participa en la cultura la gente a la que se llama culta, y que posee de la cultura una idea que pretende ser especial, pero que no importa que cualquier recién venido destruya el más mínimo estudio, es una civilización que ha roto con sus fuentes primitivas de inspiración.

Pues ella reconoce una dualidad de la cultura, un dualismo en la realidad. Una civilización para la que el cuerpo está de un lado y el espíritu del otro, corre el riesgo a corto plazo, de ver cómo se desunen las vidas que reúnen estas dos realidades extremas.

Desde hace mucho ya no existen en Europa mitos en los que pueda creer la colectividad. Todos tratamos de expiar el nacimiento de un Mito válido y colectivo.

Y pienso que según México renace podrá reenseñarnos a vivificar esos Mitos. Porque también México expía los Mitos que empiezan a resucitar.

Pero al contrario de lo que se ha producido entre nosotros, México no ha tenido tiempo de ver morir sus viejos Mitos.

La conquista española destruyó de repente Mitos cuya fuerza no había terminado de crecer. Apagó los dioses que sus subterráneos alimentaban todavía, y los apagó en el momento en que se preparaban para transformarse. La apariencia bárbara, no evolucionada, de los dioses del viejo panteón de México, es la apariencia de dioses que no tuvieron el tiempo de humanizarse. Y los dioses de una cultura fulminada, hablo de la cultura maya tolteca que parece que se devolvió a la tierra, que los subterráneos de México absorbieron de repente, esos

dioses que podrían resurgir, pues la nueva cultura azteca no los elaboró suficientemente (y si se piensa que todo esto es extravagante, absurdo, caprichoso, imaginario e irracional, no se olvide que desde el principio me cuidé de mencionar que ese es un sueño que soñaba) quiero creer que se preparan a renacer, pero a una vida aún más rapaz y concentrada.

Y estos dioses-enlace de la tierra, que el agua y el cielo se han conciliado, esos dioses-emanaciones de los fuegos de la tierra y del agua del cielo, del agua emplumada del cielo, cuya pluma ovilla el plumaje, esos dioses irisación de la vida, temblor del agua de la vida encorvada por el viento del cielo que juegan en las cuatro esquinas sonoras de la atmósfera, en los cuatro nudos magnetizados del cielo (y sé bien que para un sabio indigenista todo esto es verborrea y poesía, pero para un sabio, cualquiera que sea, la verdadera poesía es sólo verborrea, y este hecho es lo que separa a todo sabio verdadero de la vida), estos dioses son la vibración no apagada y que habla la oreja del alma, al corazón del espíritu.

Estos dioses son un medio de vida, un testimonio no apagado de la vida. Una civilización que ha perdido a sus dioses y que ya sólo aprecia sus comodidades materiales, es en la que la representación de sus dioses han perdido todo contacto con lo real. Y los dioses ligados con lo real jamás se despojan de su potencia, porque la vida perecería con ellos. Allí donde los dioses pasan a ser efigies, es que su simbolismo era transitorio e iluso; dioses que significan lo creado son manifestaciones espasmódicas del ser, y uno de estos aspectos de los espasmos del ser, no hay fuerza humana o inhumana que pueda jamás despojarlos.

Lo que queremos decir es que los dioses de México

no han perdido jamás contacto con la fuerza pues eran y son en sí mismos fuerzas naturales en actividad. Es lo que nos da esperanza en la civilización de México, que es una imagen del mundo, la revelación de un sistema de fuerzas. Ha conocido el equilibrio de dos mundos (sus relaciones, aun las más íntimas, las más escondidas).

El macrocosmos y el microcosmos de los que Paracelso, de nuevo a la moda, ha sido el primero en formular claramente la tenaz realidad.

La civilización de México vive sobre una pesadilla de órganos.

Es una idea tetanizante, fértil en obsesiones de todo tipo. Fértil y difícil quizás, pero cercana a toda sensibilidad. Fuera de esta quemadura orgánica, no parece que cualquier individuo mexicano pueda ya evadirse ni despertarse jamás. Queremos decir que para la raza maya cuya sangre recomienza a hablar, los medios de salir de sus sueños, o de penetrar de nuevo en el sueño, de una fecundidad inagotable, son de la naturaleza de una fuerza mítica cuya mordedura no se ha agotado jamás. Ni las imágenes de sus poemas tonantes que hacen aflorar el interior de sus órganos y le dan vuelta a la sensibilidad como a un guante, ni los jeroglíficos de sus dioses siempre armados, siempre tonantes, no han agotado sus nerviosas empresas; es la misma sangre que continúa hablando. Ahora que buscamos en vano entre nosotros algún poema donde hable de la sangre, alguna imagen, alguna estatua donde se exprese alguna alegoría violenta. Nuestro mundo ha perdido su magia. Si la magia es una comunicación constante del interior al exterior, del acto al pensamiento, de la cosa a la palabra, de la materia al espíritu, se puede decir que hemos perdido desde hace mucho esa forma

de inspiración fulminante, de iluminación nerviosa, y que tenemos la necesidad de sumergirnos en fuentes vivas y no alteradas. Está muy bien distribuir las tierras y que las riquezas puedan circular todavía, pero se sabe que en México al mismo tiempo que los indígenas recuperan las tierras de las que fue despojada su raza, una escuela activa busca sus dioses y no es improbable que los encuentre bajo la tierra. Queremos decir que es a través de fuerzas negras que la nueva civilización podría recomenzar allá.

Antes de terminar nos gustaría trazar un cuadro de la civilización mexicana, tal como podría reconstituirse.

A pesar de que seamos muy poco la civilización se busca en Europa, y si es cierto que no hay huellas no convertirse civilización europea, pero debemos ayudar mediante tentativas descubrir allá su ideal de vida, y aquí todo el papel, volver a revisar carta Massignon.

Cartas

A JEAN PAULHAN

París, 19 de julio de 1935.

Muy querido amigo:

No sé si recuerda usted que un día vine a hablarle de un proyecto de viaje a México por el que siento la urgente necesidad y le dije: "Louis Massignon es muy capaz de aguijonear por ese lado y de facilitarme", y usted me dijo: "¿Qué tiene que ver Massignon con México?" Sucede que este proyecto se concretiza y usted puede hacer mucho por mí. En realidad casi todo:

y esta vez basta con querer y seguramente usted puede más que Louis Massignon.

Desde hace tiempo he oído hablar de un movimiento de fondo en México a favor de un regreso a la civilización anterior a Cortés. Esto me ha parecido impresionante, tanto que he hecho investigaciones específicamente con Robert Ricard, que acaba de regresar y ha hecho un *étage* en la École Française en México. He tejido un vasto proyecto de fondo y creo haber encontrado la forma, un medio de realizarlo, y aquí está. Todo esto, Jean Paulhan, debe permanecer en secreto, limitado a usted, a mí y a las personas que podrán ayudarme. Me equivoco mucho quizás, pero la civilización de antes de Cortés es de base metafísica, que se expresa en la religión y en los actos mediante una especie de totemismo activo, por todas partes diseminado, y que crea símbolos que permiten todo tipo de aplicación. No creo que de este movimiento precortesiano tengan conciencia de la magia que él busca, pero cuando le expuse a Robert Ricard, alumno del profesor Rivet, mi proyecto y mis ideas, me dijo: "Esa gente no sabe en realidad lo que busca. Usted puede contribuir a corregir sus ideas." Pero hay que ir allá y esto es lo que he combinado. El profesor Rivet a quien Robert Ricard ha hablado de mí le ha dicho: "No hay dinero, nadie tiene dinero." Entonces tengo un proyecto de conferencias que podría dar en México y en otras ciudades. Estas conferencias las haría sobre las relaciones que el teatro tiene con la civilización y la cultura, que es, me parece, de toda actualidad. Y yo diría que el teatro puede ayudarnos a encontrar una cultura y a darnos de *inmediato* los medios. La cultura no está en los libros, ni en las pinturas, ni en las estatuas, ni en la danza, está en los nervios y en la fluidez de los nervios, en la fluidez de

los órganos sensibles, en una especie de *maná* que duerme y que puede colocar al espíritu en una actitud de receptividad muy alta y de inmediata receptividad total, y permitirle actuar en el sentido más digno, más elevado y también más penetrante y fino; este *maná* lo despierta el teatro tal como yo lo concibo, y esto es lo que se piensa en Francia. Sabe usted —sin duda— que el último Congreso para la Defensa de la Cutura me ha invitado a exponer mi punto de vista, pero sentí que estas gentes estaban tan alejadas de la noción tan *esencial* de cultura, que yo quedaba totalmente desplazado en medio de ellas. Esto para decirle que tengo una idea de la cultura y que no me parece malo ir a exponerla a un país que seguramente, con respecto a Francia, tiene una idea del teatro en calzones, y por otra parte no me parece malo para nosotros aquí que alguien vaya a investigar lo que queda en México de un naturalismo en plena magia, de una especie de especialidad natural esparcida aquí y allí en la estatuaria de los templos, en su forma, en sus jeroglíficos y sobre todo en los subterráneos y en las avenidas todavía ondulantes del aire. No hay nada mejor que hundirse en un país para retirar los vestigios movedizos y para detectar directamente su fuerza. Creo que en México hay todavía fuerzas que hierven y entorpecen la sangre de los indios. Como el gobierno no tiene dinero, ni él, ni las obras francesas en el extranjero, fui a exponer mi proyecto a *Paris Soir* y caí sobre uno de los directores que me pareció *maravillado* (no exagero en este sentido), y que me ha dicho: "Consiga usted una misión más o menos oficial y *Paris Soir* le encargará un gran reportaje sobre México y le dará por *anticipado* una suma de 5 a 10 mil francos." Entonces fui a ver a Massignon, a quien yo pensaba influyente en cierto círculo, pero me ha dicho: "Sus

títulos literarios pueden en efecto darle mérito para obtener un título de misión, pero si hay un hombre que se ocupa de las obras francesas en el extranjero es Jean Paulhan, con su amigo Jean Marx del Quai d'Orsay, vaya a verlo." Vengo a verlo, Jean Paulhan. Me siento en un cruce de caminos importante de mi existencia y resulta que usted es el que puede hacerlo todo por mí. Usted sabe muy bien lo que yo puedo hacer como conferenciante. Allí el teatro que imagino, que contengo, quizás se expresa directamente sin interposición de actores que pueden traicionarme. Me parece que debe ser fácil obtener que se me encargue una serie de conferencias. Que el Quai d'Orsay, mediante propaganda u otra cosa, me haga dar un título oficial. Es muy fácil, puesto que no les costará nada, ya que eso me dará el viaje y también el reportaje. En principio no deberá ser esto más que una formalidad. Si usted puede hacerlo, y yo sé que usted puede, obtenga de Jean Marx que me confiera el título oficial del que yo le hablo, diciéndole que algo importante, algo sensacional puede salir de todo esto. Si usted estuviera en París sería simple, pero usted no está en París. Si usted pudiera telefonearle a alguien, esto arreglaría mejor las cosas que una carta. Si usted no puede hacerlo, dígamelo para que yo haga lo que haya que hacer y ver a quien haya que ver con una recomendación suya, pero también es necesario que una carta de usted me preceda. Pienso que Gide puede apoyar esa petición. Usted sabe bien que todavía estoy buscando mi vía. El teatro Cenci me ha dejado material y socialmente en el fracaso. Tengo la ocasión de encontrar una utilidad social y resulta que usted puede ayudarme. Seguramente que lo hará, pero esta vez es necesario que yo tenga éxito, Jean Paulhan, y si hay que ver a Jean Marx es importante que esté él

prevenido de antemano e inclinado a mi favor. Usted sabe en el fondo, y muy en el fondo, lo que yo pienso. Lo adivinaría usted si esta carta no lo mostrara suficientemente.

Gracias por lo que usted pueda hacer, y perdón

ANTONIN ARTAUD

Fielmente a usted, tres veces gracias.

A JEAN PAULHAN

París, 6 de agosto de 1935. Martes.

Querido amigo:

Acabo de ver a Jean Marx que me ha dicho aun antes de que yo hubiera podido explicarle mi proyecto que era absolutamente contrario a los principios del Quai d'Orsay de darle a quien fuese un certificado, una prueba, una aprobación o una misión cualquiera: que todo lo que podía hacer era recomendarme con sus agentes en México, pero sin ninguna letra que pudiese yo mostrar. Pretende que La Educación Nacional, menos oficial, quizás pudiera hacerlo, o mejor aún, El Museo de Etnografía, bajo los auspicios del profesor Rivet. Voy a ver al profesor Rivet, pero sin un papel oficial no conseguiré mi reportaje. Me ha interrogado después sobre el fondo de mi proyecto, y ha sido tan amable de decirme que las ideas que le expuse eran muy interesantes y nuevas y sin embargo eso no ha cambiado su decisión. Le he hablado entre otras cosas de la noción de una cultura viva y no escrita que pudie-

se extraerse de la actividad subterránea verdadera de los mejores espíritus franceses, y de todo aquello que sólo la posteridad retendrá. ¡Y es lo que será el objeto de mis conferencias en México!

Fuera de nuestra literatura insípida, de los ensayos de nuestros críticos, de nuestro triste teatro embutido en su dialéctica sin vida, sin virtuosidad siquiera desde el punto de vista intelectual, la ebullición del espíritu de lo que se llama la Escuela Francesa de pintura hace de nuestra época una especie de "Cuatrochento" disminuido.

Bajo el desprecio de las representaciones naturales se puede deducir una suerte de geometría de lo creado, una osamenta de los aspectos visibles e invisibles donde aparece a veces, como en vivo el temblor vivo del pensamiento —en medicina la homeopatía que cada año gana más influencia, acerca esta noción de una curación universal que había soñado Paracelso y que quizás aplicó él mismo. En esta concepción nueva, la enfermedad no despoja al enfermo, sino que le agrega una seguridad, una riqueza que lo hace elevarse un nivel. En fin, esta noción dinámica de la poesía que legó Rimbaud libera la poesía del texto y de la escritura y nos devuelve una idea mágica de la vida. Todo esto desarrollado, adornado con ejemplos, enriquecido y lleno de detalles, puede servir para mostrar que bajo la desesperación de Europa, el espíritu continúa su destino dramático en medio de una movilidad que tranquiliza y, esto creo que es un tema de conferencia apasionante. Habiendo visto a Rivet, creo que es mejor que yo espere su regreso, a fin de llevar al Ministerio de Educación un papel que le inspire confianza al periódico que ha de pagarme el viaje.

Soy afectuosamente suyo.

ANTONIN ARTAUD

15 de agosto de 1935. Jueves.

Querido amigo:

Parece decidido que no podré hacer nada antes de septiembre y más bien hacia el fin que al principio del mes. Voy a esperar entonces a que usted regrese para empezar mis trámites.

Me dijeron que el profesor Rivet no estaría en París antes de mediados del mes próximo. Por poco dispuesto que esté Marx es necesario que tenga yo un verdadero título de misión. Sin esto ningún periódico me dará el reportaje. Puesto que existen estos títulos de misión y el gobierno no tendrá que gastar en mi caso ningún dinero, no hay ninguna razón para que se me lo rehúse y las razones de Marx me han parecido fuliginosas e inexistentes. Quizás sea necesario mover a alguien que esté en lugar muy alto y es necesario que en mi caso se renuncie a hacer intervenir la objeción de que soy un revolucionario.

Por lo demás esto caerá bien, puesto que mi aniversario llega el 4 de septiembre después de lo cual siguiendo la astrología hay una renovación.

Lo duro es vivir absolutamente sin recursos, es por lo que yo quisiera entre otras cosas que este viaje a México se haga. Con el reportaje pagado de antemano saldré de problemas durante un tiempo. Vivo solamente de cosas inesperadas y es necesario que esté desplegando una ingeniosidad constante en una angustia de todos los instantes para poder llegar a comer todos los días. Verdaderamente mi destino es curioso.

ANTONIN ARTAUD

AL MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES

(Fragmento de carta)

(Agosto, 1935)

Ninguna teogonía es más quemante y eficaz que la de los tres grandes dioses: TEZCATLIPOCA - HUICHILOBOCH *(sic)* - QUETZALCÓATL.

Quiero decir en un país en donde hierven crudas las fuerzas vivas del subsuelo, en donde el aire lleno de pájaros vibra con timbre más alto que en cualquier parte, crea, por ese hecho mismo, y por la fuerza de las cosas, dioses.

Y esos dioses a su vez obtienen una ciencia en donde la astrología dice sus propias palabras.

Tenemos mucho que aprender de los secretos de la astrología mexicana, leídos *in loco* e interpretados a través de jeroglíficos que aún no han sido revelados.

Tenemos mucho que aprender de una especie de conciencia difusa y que pertenece a todos allá en un tiempo, donde todos los países del mundo, tomando a Rusia a la cabeza, tratan de encontrar un dinamismo colectivo.

Mi misión, si existe, consistirá en obtener y fijar ese dinamismo, donde como en la filosofía de Heráclito,

La TIERRA, simbolizada por los volcanes y las Serpientes;

El AGUA, simbolizada por dioses múltiples; las caras infinitas de Tláloc, y las plumas de los pájaros de la tempestad;

El AIRE, simbolizado por chales de pájaros —del pájaro Trueno al pájaro Quetzal, el más precioso de los pájaros del cielo;

El FUEGO, simbolizado por el pájaro Trueno y por las volutas de los volcanes;

los cuatro elementos revelan un naturalismo mágico, están animados perpetuamente, *y en claro.*

Es una civilización espasmódica, la realización viva y concreta de una filosofía.

Yo no creo que ninguna otra civilización en el mundo nos proponga ejemplos tan claros y tan animados. Parece ser que los órganos descubiertos muestren el alma perpetuamente.

La civilización de los vedas guarda entre otros y en el interior de ella misma y de una manera extraorgánica una idea semejante del cielo.

Por lo tanto está todo para encontrar en lo real el ejemplo de la civilización mexicana. Es en este sentido que trabajaremos.

Si la civilización de México ofrece un ejemplo perfecto de las civilizaciones primitivas de espíritu mágico, nosotros obtendremos todas las formas de cultura primitiva y mágica que esta civilización puede plantear: del totemismo a la brujería, pasando por las jerarquías astrológicas, los ritos del agua, del fuego, del maíz y de las serpientes; la curación por la música y por las plantas, las apariciones en los bosques, etc., etc.

Nosotros diremos por qué los mexicanos tienen tanto miedo de las sombras y de la noche en los bosques.

No me extiendo más largamente sobre todos estos puntos. Pienso que he dicho suficiente para mostrar en qué podía consistir la misión que pido y espero que usted la apoyará y que usted hará que se consiga.

En ese sentido crea, señor Presidente, en mis sentimientos de consideración

ANTONIN ARTAUD

P. D. Un ejemplo: descripción del totemismo convertido al estado de alegoría. Reyes convertidos en pájaros. Pájaros con nombres de hombres Y hombres movidos por una vibración disonante atraen o rechazan las influencias de los astros que les dictan su jerarquía.

AL MINISTRO DE EDUCACIÓN NACIONAL

(Fragmento de carta)

(Agosto, 1935).

...es el acto el que forma el pensamiento. Sobre espíritu y materia, los mexicanos no conocen sino lo concreto. Y lo concreto jamás se cansa de operar, de extraer de la nada alguna cosa; he aquí el secreto que queremos ir a indagar entre los descendientes de las altas civilizaciones de México.

Sobre mesetas perdidas, interrogaremos a los curanderos y a los hechiceros, y esperamos hacernos decir de los pintores, de los poetas y los arquitectos, de los escultores, que poseen la realidad entera, las imágenes que han creado, y quién les arrebata. Porque el secreto de la alta magia mexicana está en la fuerza de los signos creados por aquellos que en Europa todavía llamaríamos artistas, y que en las civilizaciones evolucionadas y que no han perdido el contacto con las fuentes naturales no son sino los ejecutantes y los profetas de una palabra a la cual el mundo debe venir a abrevarse periódicamente. México tiene aún por enseñarnos el secreto de una palabra y de un lenguaje, en los cuales todas las palabras y todos los lenguajes se reuniesen en uno solo.

Si la civilización que comienza a nacer en México no

llega a tomar conciencia de esta multitud de expresiones aglomeradas alrededor de un centro único, y que participan de la palabra, de la línea, del gesto, de la forma y del grito, demostraría que no ha sabido hallar la línea de su verdadera tradición.

Para reconocerse en el lenguaje, en todos los lenguajes, y para evitar una universal confusión de las lenguas, hay una llave que abre todos los medios expresivos.

Los Mayas conocían el jeroglífico que habla y que se entiende en diversos sentidos. Y libertar actualmente a los indios de la opresión española no quiere decir nada si solamente se les liberta materialmente, si el regreso a la civilización pre-cortesiana no significa el retorno a las fuentes culturales de las cuales surgió la antigua civilización Maya.

Los viejos mexicanos no separaban la civilización de la cultura, y la cultura de un conocimiento personal, repartido en todo el organismo. En sus órganos y en sus sentidos, los mexicanos, como todas las razas puras, habían aprendido a llevar su cultura, que en su último punto y en su más alto título venía a ser un refinamiento de la sensibilidad.

Hay que decir que el último bárbaro Maya, el más lejano campesino indio, lleva en sí esta cultura como un atavismo; y con esta cultura que le arma de conocimientos internos en una exacerbación de todos sus nervios, el indio sin instrucción está frente a nosotros, europeos, semejante a un civilizado en alto grado; y es ésta la verdad que nos parece de toda importancia afirmar...

Las conclusiones de todo esto, solamente pueden extraerse sobre el terreno; e importa reconocer lo que en los ritos modernos puede subsistir de la antigua magia y de la antigua adivinación.

¿Hay aún bosques que hablan, y en los cuales el hechicero, con las fibras incendiadas de Peyotl y de Marihuana, halla otra vez al terrible viejo que le ilumina los secretos de la adivinación?

Si los mexicanos atribuyen una alta importancia al cielo, si los pájaros volantes representan su violento deseo de liberación y de espacio, y su desprecio de la realidad ordinaria, y, para decirlo todo, de la vida, si una profecía les promete para un término próximo el despertar del pájaro Trueno en una batahola de volcanes, surge la pregunta de saber hasta qué punto ese marav. . .

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

(Septiembre, 1935).

Querido amigo:

Ya conseguí el título de misión por lo que se refiere al Ministerio de Educación Nacional. Por tanto, es una cosa hecha. Ha llegado con una carta deliciosa de su amigo Planté, este hombre parece haberse entusiasmado con el proyecto y lo ha mostrado actuando de inmediato. Por otra parte por lo que se refiere a la Legación de México creo que van a poder organizarme conferencias allá y quizás otra gente me procure habitación en México.

No me falta más que conseguir el dinero del viaje. Quizás lo pueda conseguir a través de un periódico y de amigos. Pero aquí en París no tengo *literalmente ni un centavo*. ¿No habrá medio de hacer aparecer las

notas sobre el Teatro Balinés y obtener inmediatamente un poco de dinero? Yo no sé verdaderamente cómo podré vivir estos días.

Excúseme y hasta pronto.

ANTONIN ARTAUD

A LA SEÑORA PAULHAN

(Septiembre, 1935).

Querida amiga:

Las cosas se arreglan admirablemente. No solamente no tengo que pagar la visa de entrada, sino que se me ha dicho en la Legación de México que se había enviado una nota respecto a mí a México y que allá la gente en los medios gubernamentales se muestran interesados de ver lo que yo podría hacer por el teatro. Me han pedido mis obras completas para enviarlas a México. Puedo conseguir entonces un ejemplar de *El Teatro y la peste* (octubre, 1934) y un ejemplar de la *Puesta en escena y la Metafísica* (febrero, 1932). Podría pedirle a usted que los enviara al señor Jaime Torres Bodet a la Legación de México, 9, rue de Longchamp, (XVIe).

Gracias y perdón.

ANTONIN ARTAUD

AL SECRETARIO GENERAL DE LA ALIANZA FRANCESA

(Fragmento de un proyecto de carta)

París, 14 de diciembre de 1935.

Señor:

Las conferencias tratarán principalmente sobre teatro, una sobre el teatro tradicional en Francia.

Buscaré aquello que ha sido sostenido y aquello que parece la vieja tradición mítica del teatro, donde el teatro es comprendido como una terapéutica, un medio de curación comparable al de ciertas danzas de los indios mexicanos.

Pasar de esa terapéutica artística y psíquica a la nueva terapéutica moderna inspirada por Paracelso, por los médicos espagíricos, ocultistas como Jerónimo Cardan, Robert Fludd, etc., de lo cual sacaré una conferencia sobre la *Medicina mexicana y la Edad Media francesa* y sobre el Espíritu Animista en Francia, mostraré nuevas corrientes espirituales que atraviesan jóvenes conciencias y se expresan en poesía, Surrealismo, medicina, Psicoanálisis y Homeopatía, Mito, Curación Universal de la que se habla activamente aquí; en pintura, Surrealismo, Cubismo, Picasso, Chirico, Balthus, y que no son otra cosa que el viejo espíritu animista de los tótems de México y de la alta poesía mágica y metafísica del *Popol Vuh,* del *Rabinal Achi,* del *Ollantais* [*sic*], de las Pirámides de Chichén Itzá, de los jeroglíficos mayas, etc., etc.

Igualmente podré dar una conferencia sobre el Espíritu poético y mágico del *Popol Vuh* comparado con el Zend Avesta, la Biblia, el Zohar, Sepher Zetzira, los Vedas, el Rajah Yoga y terminaré con el *Mito Curación Universal* visto a través de elementos, Símbolos,

Psicoanálisis, naturalmente. Todas estas conferencias tratarán de explicar a los mexicanos lo que pasa en Francia, punto de vista, evolución espíritu y espíritu, y establecer enlace concordancia musical interior entre Metamorfosis mexicanas y Metamorfosis espíritu francés. Por poco oficial que sea, el punto de vista debe gustar a México, además es cierto que corresponde transformación profunda juventud que evoluciona, se busca intensa espiritualidad, y se da a esta palabra sentido concreto, dinámico, exaltante, renovado.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

29 de diciembre de 1935.

Querido amigo:

Mi partida está terriblemente avanzada. Me equivoqué de fecha y el barco parte el 2 de enero, es decir el jueves. Le confío mi libro sobre el Teatro cuyo manuscrito está completo ahora. Será necesario agregar "El teatro de Serafín" y "El atletismo afectivo".

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

París, 6 de enero de 1936.

Querido amigo:

Como se lo escribí dejo París estos días para irme a México. Mi barco parte de Amberes el 10 en la mañana para La Habana. Quisiera encontrar un momento para pasar a verlo el martes, puesto que tomo el tren el miércoles por la mañana para Amberes, pero lleno de problemas por lo que tengo que hacer.

Sabe usted que obtuve estos últimos días que me quitaran la fianza, y he obtenido igualmente con una simple carta mía a la Compañía Transat, y pasando por encima de todas las gentes que se dicen influyentes y que no han hecho nada, una reducción del 50%. Esto ha hecho mi viaje posible. Parto sin embargo con el dinero justo del viaje. Decidido a arriesgarlo todo para cambiar de vida. Pero la Embajada de México me ha dado dos cartas: una para el Subsecretario de Estado de Asuntos Extranjeros, la otra para el Ministro de Bellas Artes, que anuncian mi escenario de teatro: *La conquista de México*. Tengo igualmente cartas para los periódicos mexicanos. Parto entonces con los mejores auspicios y con grandes oportunidades para trabajar allá.

ANTONIN ARTAUD

AL DOCTOR ALLENDY Y A LA SEÑORITA COLETTE NEL-DUMOUCHEL

Amberes, 10 de enero de 1936.

Queridos amigos:

Unas pocas palabras de Amberes a donde me quedo por veinticuatro horas más de lo que había pensado. Mi barco tuvo un retraso.

Parto sobre un barco de carga muy grande de la Transat, un barco de 9 a 10,000 toneladas, muy moderno, de formas imponentes, con una larga y alta chimenea, La chimenea tiene para mí mucha importancia en los barcos.

No pude telefonearles antes de mi partida. Ustedes no se pueden imaginar las innombrables cantidades de cosas que hay que hacer, y las obligaciones de última hora, cuando se emprende un viaje tan importante y en las circunstancias en que lo he emprendido. Pero aprovecho estas veinticuatro horas de espera en Amberes para escribirles. Es para mí una verdadera aventura y es por otra parte lo que me gusta, puesto que además parto con fondos muy reducidos. Y debo contar en todo sentido con lo que se me presentará allá para vivir. Y el destino, me parece, no puede dejar de hablar. Me harían ustedes un inmenso placer y es un servicio de la última utilidad que les pido, si ustedes pudieran consultar mi cielo y sacar de mi horóscopo algunas precisiones detalladas sobre lo que me sucederá allá. Puesto que algunas partes de sus predicciones se han realizado ya, pienso que esto debe darles indicaciones preciosas respecto a la forma de interpretar el resto. Si ven ustedes un acontecimiento sobresaliente en tanto que hecho, evidentemente me dará mucho gusto conocerlo, pero en general ustedes saben bien

cómo considero la astrología. No como un medio de baja adivinación analítica y objetiva, sino como una serie de indicaciones interiores. Los trayectos y las modificaciones afectivas. Una orientación sintética de las virtudes de los astros. Estos movimientos que me conciernen son los que me gustaría saber en función de un viaje que se ha efectuado. Llegaré a México hacia el 8 de febrero. Me pueden ustedes escribir inmediatamente a la LEGACIÓN DE FRANCIA en México donde iré a buscar mi correo, puesto que como ustedes saben, estoy en excelente relación con el Embajador de Francia. Y por otra parte, si ustedes hacen fortuna, piensen en mí puesto que los primeros tiempos serán muy duros. Tengo que juntar lo suficiente para mantenerme durante tres meses y solamente tengo para algunas semanas.

Abrazo a Colette y a usted aprieto afectuosamente la mano.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

La Habana, 31 de enero de 1936.

Querido amigo:

Le escribo desde un pequeño puerto de América del Norte para enviarle el título definitivo de mi libro, *El teatro y su doble.*

Llegado a La Habana vi intelectuales y artistas y me siento ya en la corriente que buscaba. Todavía me pregunto si esta vez las ilusiones no estarán por encima de la realidad. Un solo punto negro: tendré dinero hasta que lo que debe pasar suceda. Es hermoso tener confianza en la propia estrella como lo he hecho y de

jugarme la suerte para terminar pero es necesario ayudarse y ser ayudado. Si puede usted obtenerme un adelanto aunque fuera de 500 francos por mi libro, esta vez estaría colocado para toda la vida.

Afectuosamente suyo.

ANTONIN ARTAUD

P. D. ¡Con todos los gastos, impuestos, imprevistos, llego con 300 francos a México!

A JEAN LOUIS BARRAULT

La Habana, 31 de enero de 1936.

Mi querido Barrault:

En cuanto llegué a La Habana entré en una nueva corriente y se diría que nunca hay ilusiones y que no se puede soñar más que en lo que existe. Hasta ahora tanto los horóscopos como mi fe íntima que jamás me han traicionado, prueban que México me entregará lo que tiene que entregar.

Un solo punto negro: ¿aguantaré? impuestos imprevistos que proliferan, cambio de clase obligatorio bajo pena de no poder entrar a México, me obligan a pedirte si puedes, algo más, aunque fuera al menos 500 francos. Envíamelos en ese caso urgentemente y por la vía más rápida a la Legación de Francia en México, con la que estoy y estaré continuamente allá. Si las cosas continúan tan bien como del principio de enero, a fin de marzo te lo enviaré todo.

Te agradezco y te abrazo.

ANTONIN ARTAUD

P. D. Te escribiré mejor y más largamente desde México.

A BALTHUS

La Habana, 31 de enero de 1936.

Mi querido Balthus:

Llegado ayer a La Habana donde pude ver multitud de signos que un mundo nuevo y diferente envía con sus descargas hasta acá.

Si las cosas continúan mostrándose como hasta ahora podría decir por un vez que no me hice ilusiones: al contrario. Todo en esta aventura parece tener un carácter milagroso. Un punto negro que al fin de cuentas puede no ser negro pero que en este momento lo es: el dinero. Impuestos imprevistos, gastos duplicados del viaje me harán llegar en este punto a México como una ola agotada. Es necesario que encuentre con urgencia más dinero. He escrito ya a dos o tres personas que habían hecho mucho. Si usted ve a otros haga lo más rápido posible y por vías extrarrápidas enviármelos para que no carezca de dinero en mi destino. A menudo he pensado en usted y en el esbozo de mi retrato. Su terrible inconsciente ha podido situarme extrañamente con la lasitud y el disgusto del perfil femenino izquierdo que deja detrás de mí un pasado repugnante, con el lado quemante y despierto y avisor del perfil derecho que trata de comerse mi porvenir. Es muy hermoso y tiene más de una sorprendente y secreta semejanza a la vez interior y plástica.

ANTONIN ARTAUD

Viernes 7 de febrero de 1936. México.

Muy querido amigo:

Llego a México un viernes y un 7 y estamos en febrero de 1936. Su carta me trastorna por su amistad atenta y por la emocionante claridad de sus visiones, que se une a todo lo maravilloso que me circunda sorprendentemente. No hay una sola de las palabras que usted dice que no corrobore lo que sucede.

La Habana es un país de ritos negros africanos y un hombre me dijo allá lo que yo debía escuchar en la vida para que el mundo de imágenes que está en mí se decida en cierto sentido, y usted dice que hay que dejar morir el pasado. Yo no puedo decir más. No tengo el derecho de hablar pero sepa usted que de *ahora en adelante,* en efecto, las cosas se deciden por torturas sin nombre.

Me volví a desintoxicar sobre el barco, y ahora después que ha pasado un mes, los dolores fundamentales, descendentes, en sondas terribles, cesan, y el hombre endurecido terriblemente, negro de aire y de luz, empieza a manifestarse.

Parece que desde el punto de vista material ya *no debo* inquietarme, cualesquiera que sean las dificultades que me asalten. Conozco esas dificultades y sé el tiempo que durarán.

Nos volveremos a ver y me acordaré del apoyo, de los apoyos múltiples que muchas veces ustedes me han dado. Sepa usted que Yvonne, Colette y usted, estamos ligados. Y que el Dolor nos pague un día, y porque cada uno de nosotros en nuestra forma hemos sufrido espantosamente.

He tenido un sueño simbólico la noche precedente de mi desembarco en Veracruz.

Una mujer, por la que yo había tenido un vago sentimiento cuando tenía 18 años, se presentó a mí, viuda y ofreciéndoseme, y yo no había vuelto a pensar en ella ni en la vida ni en los sueños, pero en el momento de efectuar la cosa el marido regresó de las sombras y un niño posteriormente obstaculizó materialmente el camino.

Abrace a Colette por mí.

Soy suyo de todo corazón.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

México, 26 de marzo de 1936.

Muy querido amigo:

Gracias por la carta y por el cheque. El dinero llegó justo a tiempo; pero espero que de ahora en adelante mis asuntos se arreglen. Comienzo a estar muy bien con el Gobierno de México.

He sido invitado como delegado a un pequeño congreso sobre Teatro Infantil. Las proposiciones y sugerencias que hice han provocado una especie de escándalo en la compañía, yo debería decir la turba de Maestros. Han pretendido que les hablaba de cosas sobre *las que nunca habían pensado en su vida.* Nombraron una comisión de 5 miembros para explicar mis ideas sobre el teatro en esa asamblea de profesores.

Pienso que usted recibió los textos de mis 3 conferencias dadas en la Universidad de México. Doy una más estos días en la LEAR Mexicana. Hablaré contra

el Marxismo y en favor de la Revolución India que todo el mundo olvida aquí. Este pueblo de blancos y de mestizos quisiera no oír hablar de los indios. Desde el punto de vista cultural están detrás de América y Europa. Es desagradable venir a México para encontrar esto.

Sin embargo, *los indios existen.* Mis ideas han hecho escándalo en todo tipo de medios. Pero muchas gentes viven individualmente y yo quiero pronto ver a los indios, al grueso de los indios, y espero ser comprendido por ellos.

Parto estos días para Cuernavaca, pequeña ciudad a 2 horas de México.

Ahí se toca el famoso teponextli [*sic*], tambor ritual. Después trataré de ver a la gente que degüella los toros vivos y se sienta a morirse de risa (indios Yosquis [*sic*]).

He encontrado al Subsecretario de Estado de Relaciones Exteriores un hombre joven que me ha comprendido y me ha abierto todas las puertas del Gobierno.

Pero éste es el lado exótico. Hay un mundo *esotérico* ciertamente en México. Ya toqué ese mundo *desde* La Habana. Se verá.

Un recuerdo amistoso a la señora Paulhan.

Para usted todo mi afecto.

ANTONIN ARTAUD

Le envío un texto corregido de *El teatro de Serafín* y de *Atletismo.* En su contestación envíeme sus comentarios para que este texto aparezca lo más pronto posible y que por fin me vea yo desembarazado de mi pasado literario.

Parece que es la condición para lograr el triunfo.
Amistosamente.

ANTONIN ARTAUD

A RENÉ THOMAS

México, 2 de abril de 1936.

Mi querido Thomas:

Espero dejar México próximamente para el interior del país. Parto a la búsqueda de lo imposible. Vamos a ver si puedo encontrarlo.

Cuando sepas de qué se trata y que en los medios oficiales de aquí me hayan podido escuchar seriamente cuando he dicho lo que pensaba hacer, pensarás que hay *Dioses* y que están por mí.

Se trata de una *especie* de expedición, pero no busco ni una ciudad ni una raza. Desde ahora en adelante mi situación material parece asegurada, puesto que no soy yo quien ha hecho los gastos de la expedición. No puedo decir, pero sabe que he sido ayudado por medios particulares y que es posible que corra yo peligros. Quizás partiré dentro de un mes y espero no haber perdido mi tiempo al venir a México.

Aquí el Gobierno me ha invitado a participar en un Congreso de Teatro Infantil. El Gobierno envía compañías de títeres a todo el país. Y éstas me han recibido a veces a golpe de fusil. Se me ha invitado a dar un informe sobre el dinamismo de los maniquíes. Todas mis sugerencias han sido adoptadas y serán aplicadas. Parece que las cosas marchan.

Al regreso de la expedición pienso volver a Francia para descansar.

Te abrazo, y que mis amigos piensen en mí.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

México, 23 de abril de 1936.

Querido Jean Paulhan:

Mi vida aquí parece milagrosa: puedo decirlo. Lo que he obtenido de la Cía. Trasatlántica para partir obtengo aquí del gobierno, de grupos diversos, de la Universidad, etc., etc., para continuar mi viaje, para internarme en México. *Espero* al regresar poder contarle muchas cosas extraordinarias y que podrán mostrarle a todo el mundo que en efecto el mundo es doble y triple y todo marcha por planes y por regiones. Se me conduce y se me protege. Es lo que puedo decir. He tenido terribles disgustos materiales, pero no han durado mucho y he salido adelante mediante un concurso de circunstancias que muestran que hay una fuerza activa y vigilante que me protege. Cuando le cuente los hechos estará convencido.

México es un país extraordinario: tiene fuerzas en reserva y si puede decirse al desnudo. Yo no me equivoqué al tratar de venir aquí. Solamente que como en todas partes hay el mundo oficial y el otro. Pero el otro es tan fuerte que el mundo *oficial* se transforma.

Insista, le suplico, con Gallimard para que mi libro sobre el teatro aparezca al fin y aparezca sin tardanza:

Hay varios artículos que muchas gentes que debieran haber leído no los leyeron porque fueron publicados en revistas y no en libro. Y además ha dado vuelta la Rueda del Tiempo. Y otras cosas que este libro contiene se han vuelto de actualidad. Otras van a subir al primer plano de esta misma actualidad porque la conciencia del mundo cambia, y no son jamás los mismos objetos que despiertan la conciencia de la gente. Lo que era sutil e impermeable por el lado abstracto de su naturaleza, sin cambiar de presentación, de forma, se vuelve totalmente concreto de repente. Usted comprende, querido Jean Paulhan, que me importa estar en mi tiempo y que mis ideas las utilizan otros. Lo que veo en México me prueba que siempre he estado en la buena vía. Importante es que no por razones puramente comerciales me vea yo frustrado del beneficio de todo aquello que he pensado antes que todo el mundo en este tiempo. Me parece inmoral. Lo repito: lo exijo de nuevo. Hable de este libro a André Gide, a André Malraux. No es posible que después que usted haya hablado con ellos no encuentre en ellos aliados.

Aquí el Gobierno hace traducir mis textos y los publica en volumen. Se trata de cosas nuevas que he escrito sobre la Cultura, la Tradición, la Magia, México y el Destino. En París no he tenido más que fracasos. He dejado París dejándole textos que no han aparecido. Aparecerán dentro de diez años cuando todo el mundo haya chupado la sustancia y que yo tenga el aspecto, diciendo lo que digo, de continuar imitándome. Esto no es posible. Tengo la gracia de decir que mi libro *El teatro y su doble,* los dos textos destinados a *Mesures* contienen ideas esenciales, ideas renovadas, las bases de una verdadera ciencia, una manera de volver a empezar en *pequeño,* pero lo contienen, con toda una tradición

perdida. En este momento el mundo busca los fundamentos y no es el momento de rechazar los libros, las obras que sugieren las bases para publicarlas, en lugar de quién sabe quién que hará dinero inmediatamente y no tendrá ningún futuro, y sea lo que piensen en Gallimard un libro como *El teatro y su doble* puede hacer dinero si una propaganda juiciosa lo sabe enviar a donde hace falta. Muchas centenas de ejemplares pudieran ser vendidas en México. Que Gallimard no me pague si quiere, pero que el buen Dios haga aparecer ese libro.

Es importante que Gallimard sepa que la Revolución se incuba en *todas* partes y que es una Revolución *para* la cultura, en la cultura y que no hay más que una sola mágica cultura tradicional, y que la locura, la utopía, el irrealismo, el absurdo van a convertirse en la realidad. Que venga a México a darse una vuelta: comprenderá que un estado de cosas es muerto y que sobrevivimos actualmente a nosotros mismos y que es vano seguir agarrándose a ese cadáver. Que sería muy inteligente agarrarse a obras que contienen las bases de esta especie de locura durable. Yo espero, querido Jean Paulhan, recibir carta suya en donde se me diga que *El teatro y su doble* ha aparecido o va a aparecer, o que por lo menos me dé una fecha de aparición.

He tenido tremendos, graves problemas de dinero, pero se lo repito: el cielo me ha ayudado milagrosamente. Así que no es bajo este aspecto financiero que le pido ahora que presente a Gallimard la cuestión de la publicación de mi libro, sino sus aspectos de necesidad intelectual, moral, *que después traerá dinero.*

México es una ciudad de temblor de tierra: quiero decir que *es* un temblor de tierra que no ha terminado de

desarrollarse y que se ha petrificado en su lugar. Y esto en el sentido físico del término. Las fachadas se enfilan y forman montañas rusas, toboganes. El terreno de la ciudad parece minado, agujereado por las bombas. *No hay* casa que esté en pie, un solo campanario. La ciudad contiene 50 torres de Pisa. Y las gentes tiemblan como su ciudad: parece que están en pedazos también ellos, sus sentimientos, sus citas, sus *asuntos* todo es un enorme rompecabezas del que a veces se sorprende uno que pueda recomponerse, que se pueda con el tiempo llegar a reconstruir su unidad.

Hay en México una mezcla imposible de razas: Indios con Indios, Mayas con Aztecas, Aztecas con Zapotecas, Zapotecas con Tarascos, Tarascos con Totonacas, Totonacas con Otomíes, Otomíes con Huastecos, Huastecos con Zacatecos, Zacatecos con Cachiqueles, Cachiqueles con Criollos, Criollos con mestizos de Criollos, mestizos de Criollos con Yaquih, Yaquis con Ki-Ka-Púes, Ki-Ka-Púes con *Rien du Tout,* y cuando se llega a la Nada es que intervienen los seres irreductibles, los Tarahumaras vegetarianos, y los Lacandones que no son más que 300 y que morirán por no ayudar a *la dominación por sí misma condenada* de los Blancos.

Todas estas razas hierven, digo hierven, se enracinan sobre ellas mismas, ceden, se bastardizan y mueren. Hay quienes se acuestan con su madre para no acostarse con los blancos, pero las Madres devienen estériles, han dejado de alimentar la raza, y la raza se va a un país "*donde la Madre de todo el mundo cuida de que sus hijos guarden siempre un peso sobre ellos*".

La política del Gobierno *no es Indigenista,* quiero decir que no es de espíritu Indio. No es tampoco lo Pro-India que los periódicos pretenden. México no busca convertirse o volver a convertirse en Indio. Simple-

mente el Gobierno de México protege a los Indios *en tanto que hombres,* no en tanto que Indios.

Después de la Revolución el Indio ha dejado de ser el paria de México; pero es todo. No se le ha dado un lugar aparte. Yo diría más: no se le protegen sus ritos; se contentan con respetar sus costumbres. No es la misma cosa. Y bien que oficialmente el prejuicio de raza se ha combatido, hay un estado de espíritu más o menos consciente, *pero general,* que quiere que los Indios sean todavía de raza inferior. Se sigue sin embargo tomando a los Indios por salvajes. Se considera a la masa India como inculta y el movimiento que domina México es "elevar a los Indios incultos hacia una noción occidental de la cultura, hacia los beneficios (SINIESTROS) de la civilización".

Hay Maestros de Escuelas, que aquí se llaman Los Rurales, que van a las masas indígenas para predicar el evangelio de Karl Marx.

Pero antes del evangelio de Karl Marx estas masas Indias consideradas incultas están en el mismo estado de espíritu del que estaba Moctezuma frente a las prédicas infantiles de Cortés. Durante 4 siglos no ha cesado de propagarse este error Blanco. Enfermos, aplastados, diezmados y en parte degenerados, los Indios conservan el recuerdo de su vieja, sobrenatural cultura, producto de sobrenatural inspiración. De este modo en lugar de tratar de elevar a los Indios a la cultura son los mestizos de *criollos* (los criollos son aquí los descendientes de los Blancos) quienes debieran elevarse hasta la cultura de los Indios. Esta cultura subsiste, en harapos, pero subsiste. Los secretos de la curación mediante plantas que para nuestro espíritu de Blancos forma parte de no sé qué brujería natural constituyen en realidad los restos de una antigua Ciencia oculta de

la curación. Y los Indios con su brillante atavismo saben percibir todavía los orígenes de esta Ciencia. Son los herederos de un tiempo en que el mundo poseía todavía una cultura que era vida; porque para ellos la civilización no puede separarse de la cultura y la cultura del movimiento mismo de la vida. Lo saben y lo dicen en un lenguaje que ya no entendemos porque somos demasiado inteligentes. Y hemos acabado de olvidar lo que era "el hogar murmurante de vida".

Para los Indios la vida es un lugar murmurante, es decir un fuego que resuena, y la resonancia de vivir desposa todos los grados del diapasón. Hay un ruido que hace morir las plantas y ese ruido *al compás* que mueren *algunas plantas* es el que acompaña el alma del hombre en el momento en que se consume. Por eso las prédicas sociales de los Evangelistas de Marx les hacen reír. Curad primero la vida, dicen, sólo así renacerá el estado Social dentro de los límites ruidosos, porque es en el crepitar del fuego que la vida anuda sus fuerzas. Y esta idea medular superior viviente en los borborigmos de sangre explica por qué a menudo se recibe a balazos a los Maestros de Escuela.

El Gobierno les ofrece tierra a los Indios pero junto a urnas electorales y los Indios protestan que no quieren urnas, ni tierras, sólo Libertad. En la práctica esta cuestión no es simple. Aquí también hay que hacer diferencia. A menudo es por fanatismo cristiano que los Indios, que son todos campesinos rehúsan tierras y urnas movidos por los "Sacerdotes" católicos que se insurreccionan contra los enviados del Gobierno. Pero es también por fanatismo pagano, es para defender su *Jiculi* (Dios del Peyote), su Raienai (el Sol), su Mecha (la luna) que toman sus fusiles.

Al fanatismo religioso de los Tarahumaras, de los

Yaquis, de los Seris, responde del lado oficial un fanatismo socialista. Para algunos Maestros Rurales Karl Marx es también un dios; y después de Marx, le he oído decir a uno de ellos, sabemos lo que nos va a traer la Historia, y es en virtud de esta ciencia eterna y definitiva que podemos educar a nuestros Hijos.

Nunca terminaría, querido amigo, si quisiera describir el estado de México. Puede usted ver que es apasionante y debo agregar que existen en todas partes Hombres convencidos, y cuyo honesto fanatismo se apoya en la más indiscutible buena fe.

Finalmente y esperando buenas noticias de París aprieto afectuosamente sus manos.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

21 de mayo de 1936. México.

Muy querido amigo:

Acabo de hacer un convenio con los principales periódicos de México como el *Excélsior, El Universal,* y sobre todo el periódico gubernamental *El Nacional Revolucionario,* que es al mismo tiempo el periódico del Partido Revolucionario Mexicano, para que las conferencias que le he enviado se publiquen en español. Por ello confío, querido amigo, que esas conferencias aparezcan en su texto original, en francés en la NRF antes que París las conozca en español y que sea necesario traducirlas para leerlas. Recuerde usted querido amigo, que publicó en febrero de 1932 mi conferencia "La Mise en scène et la Métaphysique" que le había yo

remitido hacia el 15 de diciembre de 1931. Por ello esperaba yo que desde el no. de mayo de 1936 de la NRF, estas conferencias hayan empezado a aparecer. Sé bien que hay muchos textos esperando su aparición en la NRF, pero son textos únicamente literarios: como usted pudo verlo estas conferencias tratan temas de extrema actualidad y es justo decir que desde que fueron traducidas al español por un buen traductor provocaron de inmediato "gran emoción". Le enviaré pronto la nota que apareció sobre mí en *El Nacional Revolucionario.* Pasó lo mismo con otros textos. Me ha tocado la suerte de encontrar un intelectual mexicano que había traducido *Saisons en enfer* de Rimbaud y que hizo magníficas traducciones de mis textos. Cuando el Rector de la Universidad de México tuvo en sus manos textos como "El Atletismo Afectivo", "Las cuatro cartas sobre el Lenguaje", que forman parte de mi libro sobre *El teatro y su doble,* dio orden de inmediato para que esos textos se publicasen en la revista de la Universidad, que es en México un órgano importante y lujoso, más o menos dentro del género de *Minotaure;* y que me las pagasen además a un precio excepcional. Evíteme querido amigo, se lo suplico la irrisión de ver que estos textos se conozcan en París primero en español antes que en su lengua original. Un editor mexicano acaba de proponerme reunir todos mis textos sobre la cultura autóctona de México en un solo libro añadiendo distintos textos sobre teatro entre los que estaría "El Atletismo Afectivo" y "Las cartas sobre el lenguaje". Este libro contendrá además textos revolucionarios como una "Carta abierta a los gobernadores de México", "Un mensaje a la juventud revolucionaria de México" y una nueva conferencia anti-Marxista intitulada "La Revolución Universal y el Problema Indígena".

Un grupo de israelitas me ha pedido una serie de conferencias sobre las antiguas culturas mágicas de México, donde insistiré sobre la cultura cabalística de los judíos que los judíos actuales han traicionado. Y se los diré. Este libro llevará como título "Mensajes Revolucionarios", y no valdría la pena que París tenga que traducir al francés estos mensajes para conocerlos.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN LOUIS BARRAULT

México, 17 de junio de 1936.

Mi querido Barrault:

No. Soy más bien yo quien lamenta haberse visto obligado a pedirte algo más. Pero es una minucia. Créelo.

Desde hace cuatro meses lucho contra dificultades financieras increíbles He publicado artículos en revistas y periódicos y así me defiendo. Desde hace un mes soy colaborador regular de *El Nacional Revolucionario,* periódico gubernamental. Pero todo esto no sería interesante si estos artículos no me hubiesen servido para defender un punto de vista único y para *diseminar* las ideas que he venido a manifestar aquí. Pocas personas han comprendido en realidad el objeto de mi viaje a México. No se trataba de cambiar de vida, huyendo de Francia donde no encontraba yo lugar. No puedo darte datos precisos pero saliendo de casa de Sonia una noche te hice una alusión respecto al verdadero sentido de mi viaje a México. Te dije que había cavernas en México.

Lo importante es que ciertas ideas se abran camino y *ahora* estoy seguro que eso sucederá. Lo que digo y lo que escribo cuenta; y eso es lo esencial. He venido aquí para encontrar medios para vivir con Seguridad en Francia, cuando regrese. Es necesario que las cosas cambien a todo precio. He venido a México a buscar la fuerza, y las fuerzas, para lograr ese cambio. No veo por qué lo que un país tiene de extraordinario deba continuar siendo como automáticamente sacrificado.

Me debato entonces, primero para vivir, y el pan cotidiano es duro; y en fin para salir de México y reunirme con ciertas tribus indígenas e iniciarme en sus prácticas. No voy al azar, pues desde Cuba poseo un extraño filón. Busco una cosa preciosa, cuando la tenga en mis manos podré realizar automáticamente el *verdadero* drama que tengo que hacer, con la certeza esta vez de tener éxito.

He de tomar venganza contra muchas gentes y muchas cosas. No es posible que no lo haga. Debes comprender que me pesa el corazón y que hay cabronadas que no puedo olvidar. He venido a México para restablecer el equilibrio y alejar la mala suerte. De eso se trata. Mala suerte exterior e interior, y la exterior también proviene de mí.

Espero regresar pronto, es decir de aquí a tres o cuatro meses, hacia finales de septiembre o principios de octubre. Espero estar definitivamente armado para ese momento. Por lo que se refiere al ofrecimiento que me haces quiero decirte que vivo al día y sin ningún centavo. Pero mi situación puede cambiar de un día a otro. Trabajo para conseguir una misión que me pagará el gobierno de México. Haz entonces lo que te parezca justo. Mil francos para mí serían ahora la riqueza. No sé lo que me reserva el futuro. De cualquier

manera regresar a Francia significará para mí que poseo medios suficientes. Podré devolverte entonces lo que me hayas adelantado. Toma la decisión que creas justa en función de lo que acabo de decirte.

Te aprieto las manos amistosamente.

ANTONIN ARTAUD

A BALTHUS

México, 18 de junio de 1936.

Mi querido Balthus:

Le envío el texto de su artículo que apareció en español en *El Nacional* de México.

Qué piensa usted de una exposición de la Nueva Pintura Francesa con obras suyas, de Derain y de otros pintores que usted seleccionaría y de la cual me enviaría la lista. Quizás pueda organizarse con una galería de México, y que podría volverse un gran éxito *artístico y de venta. ¡Valdría la pena intentarlo!* Háblele a Derain.

Recuerdos.

ANTONIN ARTAUD

A JEAN LOUIS BARRAULT

México, 10 de julio de 1936.

Mi viejo Barrault:

Desde mi última carta ha cambiado la situación.

Una petición firmada por los intelectuales y artistas más eminentes de México se le ha dirigido estos días al Presidente de la República, apoyada además por varios ministros y departamentos ministeriales, a fin de que se me otorguen los medios para ejecutar una Misión cerca de las viejas razas de indios.

Se trata de encontrar y resucitar los vestigios de la antigua cultura Solar.

Pero me tengo que mantener vivo hasta que todo se arregle; y como Bernard Palissy, quemo los muebles y vivo ascética y desesperadamente.

Necesito que mis amigos de París me ayuden.

Te lo pido entonces, sin esperar más, haz un esfuerzo para enviar lo que puedas. Ya sea que lo reúnas entre amigos o que me lo envíes directamente. Ya no me da vergüenza pedírtelo pues mi situación actual es grave, pero el resultado de esta espera puede ser fulgurante. Es necesario que me tengan confianza en París como aquí los medios oficiales. Pero son lentos. Mi esfuerzo es desesperado. Haz un esfuerzo desesperado y sobre todo urgente, muy urgente, pues estoy a punto de perder las fuerzas, la resistencia, las reservas. No puedo más y cuento contigo.

ANTONIN ARTAUD

VIAJE AL PAÍS DE LOS TARAHUMARAS

LA MONTAÑA DE LOS SIGNOS

El país de los tarahumaras está cargado de signos. No faltan sin duda lugares de la tierra en que la naturaleza, movida por una especie de capricho inteligente, haya esculpido formas humanas. Pero aquí el caso es diferente: porque es sobre todo la *extensión geográfica de una raza* donde la naturaleza ha querido hablar.

La montaña de los tarahumaras relata una patética y fabulosa historia. Lo extraño del asunto consiste en que los que pasan como tocados de una parálisis inconsciente, cerrando los sentidos con el deseo de ignorarlo todo, la naturaleza, de pronto movida por un capricho extraño, les muestra un cuerpo humano atormentado sobre una roca. Se piensa de improviso que esto constituye un simple capricho y que este capricho no significa nada. Pero cuando durante días y más días de caballo, se repite la misma atracción inteligente y la naturaleza insiste en manifestar la misma idea; cuando aparecen las mismas formas patéticas y las conocidas cabezas de los dioses se muestran en las rocas y todo un país manifiesta sobre la piedra una filosofía paralela a la de esa raza, y se sabe que los primeros hombres utilizaron un lenguaje de signos que todavía se encuentra formidablemente extendido sobre las rocas, entonces no se puede pensar ya que esto era un sólo capricho y que este capricho lo motive el azar.

Si la mayor parte de la raza tarahumara es autóctona, y si como ella misma lo pretende, ha caído "del cielo a la sierra", se puede decir que ha caído en una naturaleza preparada de antemano.

Esta naturaleza ha querido pensar "en hombre". Como hizo que los hombres evolucionaran, igualmente consiguió la evolución de las rocas. Todo el país y las creencias de los tarahumaras llevan la misma figura. Estos hombres a quienes se cree incultos, sucios e ignorantes, han alcanzado un grado de cultura sorprendente.

Frío, tinieblas, hambre, terror, la nada misma pueden ser los sentimientos a los cuales despierta el hombre recién nacido. Pero cada vez que en la historia el hombre ha querido explicar la nada, la ha expresado valiéndose de formas parecidas; cuando las grandes religiones se profundizan, pierden su carácter religioso, se despojan de esta *aura* sagrada que vuelve impenetrables sus misterios; es que ha aparecido un pensamiento verdaderamente científico.

Hay en la Cábala una música de números, y esta música que reduce el caos material a sus principios, explica, por una especie de matemática grandiosa, cómo la naturaleza ordena y dirige el nacimiento de las formas que ha retirado del caos.

La ciencia da también números: 2, 5, 3, 4, 7, 12, cuando explica mediante qué ritmo se ordenan los átomos de la materia para llegar a formar los cuerpos.

En la organización natural de la materia, esos números ocupan un rango primario y si existe una metafísica, es en ellos donde es necesario buscarla. Quiero decir, que despojando el viejo espíritu divino que busca perdidamente situarse encima de las cosas para explicar su formación, es necesario sentir en la raíz de las cosas y, antes que su cuerpo, la constitución de su vida física, la vibración misteriosa de esos números cuyo ritmo secreto explica el nacimiento de la realidad.

Ahora bien, toda cultura auténtica ha conocido siempre ese secreto y ha querido manifestarlo por medio de

figuras. Y los tarahumaras tienen como base de su pensamiento esas extrañas figuras y la sierra de los tarahumaras igualmente las lleva.

He visto repetirse veinte veces la misma roca proyectando en el suelo dos sombras; he visto la misma cabeza de animal devorando su propia figura. Y la roca tenía la forma de un pecho de mujer con dos senos perfectamente dibujados; he visto el mismo enorme signo fálico con tres piedras en la punta y cuatro agujeros sobre su cara externa y vi pasar, desde el principio, poco a poco, todas esas formas, a la realidad.

Admito que se diga que esas formas son naturales; pero lo que no es natural es su repetición. Y lo que es menos natural todavía, es que las formas de su país los tarahumaras las repiten en sus ritos y en sus danzas. Esas danzas no han nacido del azar, sino que obedecen a la misma matemática secreta, a la misma intención del juego sutil de números a que toda la sierra obedece.

Esta sierra habitada que despide un pensamiento metafísico por sus rocas, los tarahumaras la han sembrado de signos, de signos perfectamente conscientes, inteligentes y concertados.

En cada recodo del camino se ven árboles en forma de cruz, quemados *voluntariamente,* o en forma de seres humanos con frecuencia dobles, uno enfrente del otro, como para manifestar la dualidad esencial de las cosas; otros árboles ostentan lanzas, tréboles, y las mismas puertas de las casas tarahumaras muestran el signo del mundo de los mayas: dos triángulos opuestos con los vértices ligados por una barra; esta barra es el "árbol de la vida", que pasa por el centro de la "realidad".

Continuando la marcha a través de la montaña, estas lanzas, estas cruces, estos triángulos, estos seres que se dan la cara y que no se oponen para señalar su juventud

eterna, su división y su dualidad, despiertan en mí recuerdos extraños. De improviso, me acuerdo que ha habido sectas en la historia que grabaron sobre las rocas esos mismos signos y que los mismos hombres llevan esculpidos en jade, fundidos o cincelados.

Nombres grandiosos acuden a mi memoria: los Rosacruz, los Caballeros de la Mesa Redonda, la ruta mística del Santo Grial. Y pienso que este simbolismo disimula una ciencia. Y me parece extraño que el pueblo primitivo de los tarahumaras, cuyos ritos y pensamientos son más viejos que el diluvio, haya podido poseer esta ciencia antes de que apareciera la leyenda del Grial, mucho antes de que se formara la secta de los Rosacruz.

EL PAÍS DE LOS "REYES MAGOS"

EN QUÉ parte he dicho ya que no es en Italia, sino en México, donde los pintores anteriores al Renacimiento han tomado el azul de sus paisajes y las profundas perspectivas con que decoran sus Natividades.

En el país de los tarahumaras las leyendas más increíbles proporcionan pruebas de la realidad de su existencia. Cuando se entra en este país se miran dioses en la cima de las montañas, con un brazo trunco en el lado izquierdo y otro vacío en el derecho y cuando inclinándose se oye subir bajo sus pies el estrépito de una cascada y por encima de ella el viento que corre de cima en cima, y cuando se asciende hasta descubrir, en torno, un círculo inmenso de cumbres, no se puede dudar de que se ha llegado a uno de esos sitios sensibles de la tierra en donde la vida ha mostrado sus primeras manifestaciones.

Los pintores italianos anteriores al Renacimiento fueron iniciados en una ciencia secreta que la cultura moderna aún no acaba de encontrar.

El azul lejano de los horizontes en que se destacan las altas montañas mexicanas evoca formas precisas e ideas, imponiendo al espíritu el recuerdo de una ciencia íntimamente ligada a la vida de los Tres Reyes Magos.

No fue sólo movidos por un espíritu religioso por lo que los Piero della Francesca, los Luca de Leyde, los Fra Angelico, los Piero di Cosimo y los Mantegna pintaron sus Natividades. Fue por una preocupación tradicional de lo esencial, por un deseo de investigación de los secretos de la vida y a causa de esa obsesión de los grandes espíritus por el cómo y el porqué de los principios y de las explosiones primitivas de la naturaleza por lo que se ha manifestado la leyenda pagana de Noel.

Si la religión se ha apoderado de estos principios y si los pueblos se han desviado de ellos para adorar la religión, tanto peor para estos fanatizados, pero no para los principios. En la montaña tarahumara todo habla de lo esencial; es decir, de los principios según los cuales se ha formado la naturaleza. Y todo vive por obra de estos principios: el hombre, las tempestades, el viento, los silencios, el sol.

Nos hallamos lejos de la actualidad guerrera y civilizada del mundo moderno, no tanto civilizado por guerrero, sino guerrero por civilizado; es así como piensan los tarahumaras. Y sus leyendas, mejor dicho sus tradiciones (porque aquí no hay leyendas, es decir, fábulas ilusorias, sino tradiciones increíbles quizás, cuyas sabias páginas muestran poco a poco la realidad) narran el paso en las tribus tarahumaras de una raza de hombres conductores de fuego que obedecían a tres amos o a tres reyes y se encaminaban hacia la Estrella Polar.

Ahora bien, si la ciencia tiene sus grandes hombres como Newton, Darwin, Kepler, Lavoisier, etcétera, también los tiene la civilización desde un punto de vista moral y social: Odin, Rama, Fos-Hi, Lao-Tse, Zoroastro, Confucio y Kukulkán; y parece que la leyenda de los Tres Reyes Magos oculta, en la línea geográfica, el tránsito de la gran tradición solar, donde quiera que el culto científico del sol ha levantado pirámides y altares matemáticamente orientados, de tres civilizadores iniciados en una astronomía trascendente cuyas leyes fueron paralelas a las de los mayas.

Cuando se sabe que el culto astronómico del Sol ha sido expresado universalmente por medio de signos y que estos signos son los mismos y pertenecen a una ciencia antigua y muy completa, que el absurdo lenguaje de Europa ha denominado esoterismo universal, y cuando estos mismos signos: la cruz de asa, la suástica, la cruz doble, el gran círculo con un punto en medio, dos triángulos opuestos, tres puntos, cuatro triángulos en los cuatro puntos cardinales, los doce signos del zodiaco, abundan en Oriente como en México sobre los templos y en los manuscritos, que nunca he visto en la naturaleza como en el seno de la montaña tarahumara; cuando se sabe todo esto y se entra, de pronto, en un país literalmente poblado de signos de esta clase y cuando se le encuentra en los gestos y en los ritos de una raza, y cuando los hombres, las mujeres y los niños de esta raza los llevan bordados en sus mantos, el espíritu se siente turbado como si se hubiese llegado a la fuente de un misterio.

Pero si se piensa, además, que es el país en donde se han encontrado los primeros esqueletos de hombres gigantes y en el preciso momento en que esto escribo se siguen encontrando; si se piensa en todo esto, las leyen-

das pierden su calidad de leyendas, convirtiéndose en realidades. El Renacimiento del siglo XVI ha roto con una realidad que poseía sus leyes, acaso extrahumanas, pero naturales. El humanismo del Renacimiento no pudo engrandecer sino disminuir al hombre, puesto que el hombre ha dejado de elevarse hasta la naturaleza para rebajar ésta a su talla, y la consideración exclusiva de lo humano ha echado a perder lo natural.

Es entonces cuando la ciencia astronómica de la naturaleza, cuya vida gira en torno del Sol, se ha vuelto secreta. En este naturalismo mágico, cuya tradición avanza sin detenerse del Oriente al Occidente, se iniciaron los primitivos de Florencia, de Asís, de Como, etcétera.

En sus telas de Natividades y de Reyes Magos, estos pintores han expresado un misterio de vida como hijos de un tiempo en que el arte era, antes que todo, el servidor de la ciencia. Por esto, los cuadros de dichos pintores, de ser posible leerlos con las fibras afectivas del alma, podrían leerse también con la alta ciencia racional del espíritu.

Si un color encanta el corazón es porque corresponde a una vibración exacta y científica en que se pueden encontrar los números primarios.

Dicho esto, me parece más que extraño que el país donde la tradición de los mayas portadores de fuego vive sobre la cara de las rocas, en los trajes y en el ritmo sagrado de los hombres, sea también el del *ruido coloreado;* la vibración grandiosa de la naturaleza recuerda con la más obsesionante intensidad toda una época de la pintura, cuyos grandes hombres también estuvieron obsesionados por los mismos signos, las mismas formas, las mismas luces y los mismos secretos.

En 16 de septiembre, día de la fiesta de la Independencia de México, he visto en Norogáchic, al fondo de la Sierra Tarahumara, el rito de los reyes de la Atlántida, tal como lo describe Platón en las páginas del *Critias*. Platón habla de un rito extraño al que se entregaban en circunstancias desesperadas para su raza, los reyes de la Atlántida.

Por mítica que se suponga la existencia de la Atlántida, Platón describe a los atlántidas como una raza de origen mágico. Los tarahumaras, a quienes considero descendientes directos de los atlántidas, continúan dedicándose al culto de ritos mágicos.

Que vayan a la Sierra Tarahumara aquellos que no me crean: advertirán que en este país donde la roca ostenta una apariencia y una estructura de fábula, la leyenda se convierte en realidad y que no puede haber realidad fuera de esta fábula. Sé que la existencia de los indios no es del agrado del mundo de ahora y que en presencia de una raza como ésta, por comparación se puede concluir que es la vida moderna la que se encuentra atrasada respecto a algo y no que los indios tarahumaras sean los que se encuentren retrasados en relación con el mundo actual.

Saben que todo adelanto, que toda facilidad adquirida en el dominio de una civilización puramente física corresponde a una pérdida de atención al progreso de otra.

Se puede decir, desde luego, que no se plantea la cuestión del progreso en presencia de toda tradición auténtica. Las verdaderas tradiciones no progresan ya que representan el punto avanzado de toda verdad posible. Y el único progreso realizable consiste en conser-

var la forma y la fuerza de esas tradiciones. A través de los siglos, los tarahumaras han sabido aprender a conservar su virilidad.

Así, pues, volviendo a Platón y a las verdaderas tradiciones esotéricas que manifiestan sus obras escritas, he visto en la sierra tarahumara el rito de esos reyes quiméricos y desesperados.

Cuenta Platón que al ponerse el sol se reunían los reyes de la Atlántida delante de un toro sacrificado. Y mientras que los sirvientes descuartizaban al toro pieza por pieza, otros recogían las piezas vertiendo en copas la sangre. Los reyes bebían esta sangre y se embriagaban cantando una especie de melodía lúgubre hasta que no quedaba en el cielo sino la cabeza del sol moribundo y en la tierra nada más que la cabeza del toro sacrificado. Entonces los reyes se cubrían la cabeza de cenizas. Y su melodía lúgubre cambiaba de tono al mismo tiempo que estrechaban el círculo que formaban. Todo lo que era una invocación al Sol se convertía en una especie de reproche amargo, adquiriendo la forma de una contrición pública, de un remordimiento que los reyes expresaban de común acuerdo hasta el momento en que la noche había caído completamente.

Es éste el sentido del rito descrito por Platón. Ahora bien, un poco antes de que el sol se pusiera en Norogáchic, los indios condujeron un buey a la plaza del lugar y después de haberle atado las patas comenzaron a despedazarle el corazón. La sangre fresca era recogida en grandes jarras. No olvidaré fácilmente la mueca de dolor que tenía el buey mientras el cuchillo del indio le despedazaba las entrañas. Los danzantes de "matachines" concurrieron a reunirse delante del toro y cuando éste estuvo bien muerto iniciaron sus danzas de flores.

Porque los indios bailan danzas de flores, de libélu-

las, de pájaros y de otras cosas delante de esta carnicería, y era en verdad un espectáculo extraño el que presentaban dos indios subidos sobre el toro muerto, haciendo brotar la sangre y separando las piezas a golpes de hacha, mientras que los otros indios vestidos de reyes y con una corona de espejos en la cabeza ejecutaban sus danzas de libélulas, de pájaros, del viento, de las cosas, de las flores.

Las danzas duraron hasta la medianoche.

A la danza de los matachines puede concurrir todo un pueblo; pero por cada fase de la danza hay un rey. Y los reyes de los matachines se sustituyen. Cada uno baila de acuerdo con su temperamento.

Ese día se hallaba sentado en el suelo un solo músico que tocaba el violín. Pero la orquesta completa se compone de una guitarra, un tamborcillo, campanas y bastones de hierro. El tamborcillo es un instrumento musical de guerra; su ruido repercute de cima en cima.

Los reyes de la danza llevan una corona de espejos; el delantal masónico en forma de triángulo y un gran manto rectangular sobre la espalda. Tienen, además pantalones especiales que terminan en forma triangular, un poco más abajo de las rodillas.

Los matachines no son un rito sagrado sino una danza popular, profana, que fue llevada a México por los españoles, pero los tarahumaras le han dado una forma india, señalándola con su espíritu. Aun cuando esas danzas imitan al principio los movimientos de la naturaleza exterior: el viento, los árboles, un hormiguero, un río agitado, adquieren entre los tarahumaras un sentido altamente cosmogónico y tuve ante mí la impresión de contemplar la agitación de las hormigas planetarias al compás de una música celestial.

Bailan al son de una música pueril y refinada inca-

paz de ser recogida por ningún oído europeo; parece que se escucha siempre el mismo son, el mismo ritmo; pero, con el tiempo, esos sonidos siempre idénticos y ese ritmo sugieren en nosotros como el recuerdo de un gran mito; evocan el sentimiento de una historia misteriosa y complicada.

El director de la danza se contorsionaba al compás del ritmo, imitando su danza el paso de una hormiga minúscula que titubea; el bailarín se rompía, se encorvaba con los movimientos atáxicos de una rana desmesuradamente hinchada; su mano derecha sostenía hábilmente una calabaza llena de anillos de oruga endurecidos que habían tomado la consistencia del vidrio, mientras su mano izquierda jugaba con un abanico de flores.

La música de los tarahumaras está dividida en un número muy reducido de compases, que se repiten indefinidamente. Y a cada nuevo compás el director de la danza deja su lugar, abandona el sitio donde se agitaba contorsionándose, y va, luego, a girar en torno de los otros danzantes.

Éstos se encuentran divididos en dos categorías, y cada uno, sucesivamente, presenta al director la cara, se le presenta como un caballero de armas con el esplendor del antiguo guerrero cubierto de su armadura, girando después en un sentido opuesto. Cuando el director ha girado en torno de cada danzarín, vuelve a tomar su sitio pataleando. Y una fase de la danza ha terminado. Pero vienen otras en seguida y recomienza la agitación que dura una noche, desde que el sol se pone hasta la aurora, no fatigándose nunca los danzantes.

En hilera, de pie, apoyados oblicuamente contra el muro, es decir, no con la espalda apoyada en la pared, sino presentándole bien el lado izquierdo, bien el derecho, algunos jóvenes lanzan de tarde en tarde un grito

helado como de trompa de caza en la selva, y su voz evoca el grito dolorido de una hiena o de un perro enfermo o de un gallo estrangulado. Este grito no es conjunto, sino que es emitido en forma sucesiva; pasa de boca en boca, como una gama humana que toma en la sombra el valor de un llamamiento.

Danzaron, de esta manera, hasta la puesta del sol, y mientras que danzaban otros indios recogieron, pieza a pieza, el cuerpo del toro, dejando sólo en la tierra su cabeza, en el mismo momento en que la cabeza del sol caía en el cielo. Fue entonces cuando los directores de la danza se detuvieron, haciendo círculo en torno de ellos los danzantes. Y todos recomenzaron una especie de melodía lúgubre. Una melodía de remordidimientos, de contrición religiosa, llamado secreto de no sé qué fuerzas oscuras, de qué presencia del *más allá.*

Luego, se levantaron todos y sentáronse delante de un gran fuego situado mucho más lejos del lugar anterior, en un sitio cubierto y cerrado como la misma noche, porque la segunda parte del rito debía mostrar que era oculto. Fue en ese momento cuando se les dio la sangre viva servida en copas. Y la danza se inició nuevamente, durante toda la noche.

Las piezas del buey habían sido recogidas en cuatro jarras, y por encima de éstas las mujeres formaron una gran cruz. Bebieron todos la sangre caliente y recomenzaron mil y mil veces a agitarse a modo de ranas. En veces, todo el mundo dormía. Luego, el violín acordaba su música y la danza principiaba de nuevo. Y los hombres, incorporándose de tarde en tarde, lanzaban su grito de chacal estrangulado.

Que se piense lo que se quiera de la similación que intento. En todo caso, como Platón nunca vino a México y los indios tarahumaras jamás lo vieron, precisa

aceptar que la idea de este rito sagrado les llegó de la misma fuente fabulosa y prehistórica. Y esto es lo que he pretendido sugerir aquí.

UNA RAZA-PRINCIPIO

Con los tarahumaras se entra en un mundo terriblemente anacrónico que es un desafío a nuestra época. Yo me atrevería a decir que esto es tanto peor para nuestra época que no para los tarahumaras. Es así que, para emplear un término hoy en completo descrédito, los tarahumaras se dicen, se sienten, se creen una raza-principo, lo cual prueban en todas formas. En nuestro tiempo nadie sabe ya qué cosa es una raza-principio, y si yo no hubiese visto a los tarahumaras creería que esta expresión ocultaba un mito. Pero en esa sierra muchos grandes mitos antiguos se revisten de actualidad.

Los tarahumaras no creen en Dios y ni siquiera la palabra existe en su lenguaje; sólo rinden culto a un principio trascendente de la naturaleza por el cual éste es varón y hembra *como se debe*. Y ese principio lo llevan en su cabeza como los faraones iniciados. Sí, esta especie de banda con dos puntas de la que se sirven para rodear sus cabellos, indica que tienen todavía en su sangre la conciencia de una alta selección natural; que ellos se sienten, y lo son, una raza ligada a las fuerzas originariamente varón y hembra, con las cuales ha trabajado la naturaleza. Así, también, los chinos iniciados en las verdaderas tradiciones de sus padres, llevan dos trenzas sobre la espalda. A Moisés, lo representan sus estatuas con dos cuernos que le salen de la frente; uno

para el varón a la derecha, otro para la hembra, a la izquierda; y algunos tarahumaras llevan, además, sus cabellos echados hacia atrás en forma de cuernos.

Esto recuerda, con las estatuas de Moisés, ciertas máscaras mayas o totonacas que tienen dos agujeros señalados sobre la frente, en sentido vertical, como en recuerdo de un sistema ocular petrificado.

Muchos indios tarahumaras, sea porque no quieren decir nada, sea porque han olvidado lo que esto significa, pretenden que el tocado descrito es efecto del azar y que la banda sirve únicamente para sujetar su cabellera, pero he visto que ellos la atan de manera que las puntas queden colgando; y sobre todo he visto a los sacerdotes del peyote en el momento de ejecutar este rito por naturaleza varón y hembra, arrojar al suelo su sombrero europeo y volverse a poner la banda de dos puntas, como si quisieran demostrar por medio de este ademán que entran en el círculo de polos imantados de la naturaleza.

Hay una iniciación incontestable en esta raza; lo que está cercano a las fuerzas de la naturaleza participa de sus secretos. Pero esta iniciación tiene dos aspectos muy marcados, porque si los tarahumaras son fuertes físicamente como la naturaleza, no es porque vivan materialmente cerca de ella, sino porque están hechos de su mismo tejido, de su misma contextura, y como todas sus manifestaciones auténticas, han nacido de una mezcla primaria. Podría decirse que es el natural inconsciente que restaura en ellos no sólo la usura de la fatiga sino las perversiones naturales de un gran principio por el cual explican la existencia de todas las enfermedades. En parte, ellos demuestran su iniciación en los signos que con abundancia obsesionante graban sobre los árboles y las rocas, y en parte las revelan en

sus virtudes corporales, por su admirable resistencia a la fatiga y por su desdén por el dolor físico, el mal y las enfermedades.

Es falso decir que los tarahumaras no tienen civilización cuando su concepto se reduce a simples facilidades físicas o a comodidades materiales que esta raza ha despreciado siempre; porque si los tarahumaras no saben trabajar los metales, se encuentran todavía en la edad de las picas y de las flechas, si trabajan la tierra con troncos de árbol tallados y si duermen sobre la tierra completamente vestidos, tienen en cambio la más alta idea de las fuerzas que intervienen en el movimiento filosófico de la naturaleza. Ellos han captado los secretos de esas fuerzas en su idea de los "números-principios" tan exactamente como el mismo Pitágoras lo hizo. La verdad es que los tarahumaras desprecian la vida de su cuerpo y no viven más que para sus ideas: quiero decir, en una comunicación constante y casi mágica con la vida superior de esas ideas.

Preside cada pueblo tarahumara una cruz rodeada de cruces orientadas hacia los cuatro puntos cardinales de la montaña. No es la cruz de Cristo, la cruz católica; es la cruz del hombre descuartizado en el espacio, del hombre invisible que tiene los brazos abiertos y que está clavado a los cuatro puntos cardinales. Por medio de esta figura los tarahumaras manifiestan una idea geométrica activa del mundo a la cual se halla ligada la forma misma del hombre. Esto quiere decir: aquí el espacio geométrico está vivo y ha producido lo que tiene de mejor, esto es, el hombre.

La piedra que todo tarahumara debe poner bajo pena de muerte, cuando pasa, al pie de la cruz, no es una superstición, sino la adquisición de una conciencia.

Esto también quiere decir: advierte el caso. Date

cuenta. Toma conciencia de las fuerzas de la vida contraria, porque sin esta conciencia estás muerto.

Los tarahumaras no temen la muerte física: el cuerpo —dicen— está hecho para su desaparición; es la muerte espiritual lo que ellos temen y no en un sentido católico, aunque los jesuitas hayan pasado por allí. Estos indios tienen la tradición de la metempsicosis: y es la caída ulterior de su doble lo que temen por encima de todo. No tener conciencia de lo que es, de lo que puede llegar a ser, es exponerse a perder su doble. Es arriesgarse a sufrir más allá del espacio físico una especie de caída abstracta, que el principio humano desencarnado vague a través de las altas regiones planetarias.

El mal, para ellos, no consiste en el pecado. Para los tarahumaras el pecado no existe: el mal es la pérdida de la conciencia. Tienen para ellos más importancia los altos problemas filosóficos que los preceptos de nuestra moral occidental.

Los tarahumaras tienen la obsesión de la filosofía y están obsedidos hasta una especie de sortilegio fisiológico; no hay entre ellos gesto perdido, gesto que no tenga un directo sentido filosófico. Los tarahumaras se convierten en filósofos.

La banda de dos puntas que cae sobre la espalda significa que pertenecen a una raza originalmente varón y hembra. Pero esta banda tiene además otro sentido: un sentido histórico evidente. Los puranas[1] llevan el recuerdo de la guerra que el varón y la hembra de la naturaleza se hicieron y de la cual en otro tiempo participaron los hombres. Los partidarios del varón natural enarbolaron el color blanco: los de la hembra el

[1] Los dieciocho poemas sánscritos de la teogonía de la India [Ed.].

color rojo, ese mismo rojo esotérico y sagrado del cual los fenicios que eran de raza hembra sacaron la idea de su púrpura.

De esto se desprende que si la raza de los tarahumaras lleva una banda a veces blanca y a veces roja no es para afirmar la dualidad de las dos fuerzas contrarias, sino para mostrar que en el interior de la raza tarahumara lo masculino y lo femenino, esto es, el varón y la hembra, existen simultáneamente. En suma, esta raza lleva sobre su cabeza su propia filosofía, y esta filosofía reúne la acción de las dos fuerzas contrarias en un equilibrio casi divino.

LA DANZA DEL PEYOTE

La influencia física siempre estaba ahí. Este cataclismo físico que era mi cuerpo... Después de veintiocho días de espera, todavía yo no me había adentrado en mí — debiera decir: *salido* en mí. En mí, en este conjunto dislocado, este trozo de geología averiada.

Inerte, como la tierra con sus rocas puede serlo — y todas esas grietas que corren en los estratos sedimentarios acumulados. Friable, cierto, yo lo era, no por fragmentos sino por entero. Después de mi primer contacto con esta terrible montaña que yo estaba seguro había elevado barreras contra mí para impedirme entrar. Y lo sobrenatural, después que estuve en la cima, ya no me parecía como una cosa tan extraordinaria que no pudiera decir que yo estuve, en el sentido literal de la palabra: embrujado.

Dar un paso no era ya para mí dar un paso, sino sentir *dónde* llevaba la cabeza. ¿Se comprende esto? Los miembros que obedecen uno tras otro, y que uno avanza uno después del otro y la posición vertical que sobre la tierra es necesario mantener. Porque la cabeza, desbordándose en ondas y que ya no domina sus torbellinos, siente debajo todos los torbellinos de la tierra que la enloquecen y que le impiden mantenerse derecha.

Veintiocho días de esta influencia pesada, de este montón de órganos mal agrupados que soy yo, y en los que me daba la impresión de estar presente, como en un inmenso paisaje de hielo a punto de desmoronarse.

La influencia estaba pues ahí, tan terrible que para ir de la casa del indio a un árbol situado apenas a unos cuantos pasos, necesitaba más que valor, necesitaba apelar a las reservas de voluntad verdaderamente *desesperada.* Porque haber llegado tan lejos, encontrarme por fin en los umbrales de un encuentro y de ese sitio del que yo esperaba tantas revelaciones, y sentirme tan perdido, tan desierto, tan desamparado. ¿He conocido jamás la alegría; habrá habido jamás en el mundo una sensación que no fuera de angustia o de irremisible desesperación; me había encontrado jamás en otro estado que este de dolor inexorable que todas las noches me perseguía? ¿Y había para mí algo que no estuviera al borde de la agonía; se podría encontrar por lo menos un cuerpo, un solo cuerpo de hombre, que se escapase de mi crucifixión perpetua?

Seguramente necesitaba voluntad para creer que algo iba a suceder. Y todo eso, ¿por qué? Por una danza, por un rito de los indios perdidos que ni saben quiénes son, ni de dónde vienen que, cuando uno les pregunta, responden con cuentos cuya conexión y secreto han perdido.

Después de fatigas tan crueles, ya no me fue posible creer que no estaba realmente hechizado, que estas barreras de desintegración y de cataclismos que yo había sentido crecen en mí no había sido el resultado de una premeditación inteligente y concertada; lo repito, yo había llegado a uno de los últimos lugares del mundo donde la danza de curación por el peyote aún existe, al lugar donde, al menos, fue inventada. ¿Y qué es, pues? ¿Qué presentimiento falso, qué intuición ilusoria y fabricada me permitía esperar de esta curación una liberación cualquiera para mi cuerpo y también, y sobre todo, una fuerza, una iluminación en toda la amplitud de mi paisaje interior, que yo sentía en ese momento preciso fuera de toda clase de dimensiones?

Hace veintiocho días que comenzó este suplicio inexplicable y doce días que me hallo en este rincón aislado de tierra, en este compartimiento de la inmensa montaña en espera de la buena voluntad de mis hechiceros.

¿Por qué cada vez que, como en este instante, sentía acercarme a una fase capital de mi existencia, no llegaba con un ser entero? ¿Por qué esta terrible sensación de pérdida, de oportunidad perdida, de acontecimiento frustrado? Cierto, yo veré a los hechiceros ejecutar su rito; pero ¿de qué manera me beneficiará ese rito? Yo los veré. Ya seré recompensado por esa gran paciencia que nada hasta ese momento pudo desanimar. Nada: ni el camino terrible; ni el viaje con un cuerpo inteligente pero desacorde que es necesario entrenar, que casi sería necesario matar para impedir que se sublevase; ni la naturaleza con sus tempestades abruptas que nos cercan con sus redes de rayos; ni esa larga noche traspasada de espasmos, en que vi a un joven indio rascarse en sueños con una especie de frenesí hostil precisamente en los momentos en que estos espas-

mos me traspasaban — y él decía, el que me conocía apenas desde la víspera: "Ah, le acaece todo el mal que le puede acaecer."

El peyote, yo lo sabía, no ha sido hecho para los blancos. Era necesario impedirme a toda costa alcanzar la curación por ese rito instituido para obrar sobre la naturaleza misma de los espíritus. Y un blanco, para estos rojos, ha sido abandonado por los espíritus. Si yo era el que me beneficiaba con el rito, tanto perdían ellos, con su doblez inteligente de espíritu.

Cuánto perdido por los espíritus. Cuántos espíritus de los que ya no sacaría provecho.

Y además, hay la cuestión del *tesgüino,* esta bebida que requiere ocho días de maceración en vasijas —no hay tantas vasijas, tantos brazos dispuestos a moler el maíz.

Bebido el alcohol, los hechiceros del peyote se vuelven inútiles y se necesita toda una nueva preparación. Un hombre de estas tribus murió cuando yo llegué a la aldea, y fue importante que el rito, los sacerdotes, el alcohol, las cruces, los espejos, los ralladores, las vasijas y todos esos avíos extraordinarios de la danza del peyote fueran dedicados a su bienestar. Porque, muerto, su doble no podía esperar que fueran dislocados los malos espíritus.

Y después de veintiocho días de espera, me fue necesario aguantar, durante una larga semana, una inverosímil comedia. Hubo en toda la montaña un intercambio frenético de emisarios que supuestamente debían ser enviados a los hechiceros. Pero, una vez que partieron los emisarios, los hechiceros aparecían inesperadamente en persona, asombrándose de que nada estuviera listo. Descubría que había sido engañado.

Me trajeron unos sacerdotes que curan a través del sueño, y que hablan después de haber soñado.

"Los del ciguri (danza del peyote) no son buenos", decían ellos. "No sirven. Toma éstos." Y empujaban hacia mí a unos viejos que súbitamente se dividieron en dos grupos haciendo sonar extrañamente sus amuletos sobre sus mantos. Y vi que trataba con prestidigitadores, no con hechiceros. Y descubrí después que esos falsos sacerdotes eran íntimos amigos del muerto.

Un día se calmó el alboroto, sin gritos, sin discusiones, sin nuevas promesas de mi parte, como si todo esto hubiera sido parte del rito y como si el juego ya hubiera durado bastante.

Claro, yo no había venido al seno de la montaña de estos indios tarahumaras para buscar recuerdos de pintura; yo había sufrido lo bastante, me parece, para ser recompensado con un poco de realidad.

Mientras tanto, como se ponía el sol, se me impuso una visión.

Tenía frente a mí la *Natividad* de Jerónimo Bosch, colocada en orden y orientada, con las tablas del viejo alero desparramadas frente al establo, con la aureola del Niño-Rey brillando a la izquierda entre los animales, las casas esparcidas, los pastores, y a la derecha los bailarines-reyes. Los reyes con sus coronas de espejos en la cabeza y sus mantos rectangulares de púrpura sobre la espalda, a mi derecha, en el cuadro vivo, como los reyes magos de Bosch. Y de pronto, como yo me volvía, dudando hasta el último momento haber visto llegar a mis hechiceros, vi que descendían la montaña, apoyados en grandes bastones, y sus mujeres con grandes cestas y los ayudantes armados con cruces, sin orden ni concierto, como haces o árboles, los espejos brillando como un paño celeste en medio de ese conjunto de cruces, de picas, de palas, de troncos, de árboles sin ramas. Y toda esta gente se inclinaba bajo el peso de una apa-

rición tan insólita, y las mujeres de los hechiceros, como sus esposos, se apoyaban en los grandes bastones que eran más altos que ellos.

Por todas partes subían hogueras hacia el cielo. Debajo, las danzas ya habían comenzado y frente a esa belleza por fin colmada, frente a esa belleza de imaginaciones radiantes, frente a semejantes voces en una cueva iluminada, sentí que mi esfuerzo no había sido en vano.

Arriba, en las laderas de la enorme montaña que descendían hacia la aldea en peldaños, un círculo había sido trazado en la tierra. Ya las mujeres, arrodilladas frente a sus metates, machacaban el peyote con una especie de brutalidad escrupulosa. Los sacerdotes se pusieron a darle patadas al círculo. Lo patearon cuidadosamente y en todas direcciones; y en medio del círculo encendieron una hoguera que el viento arremolinaba.

Durante el día, dos cabritos fueron sacrificados. Y entonces, yo veía sobre un tronco podado, tallado en forma de cruz, los pulmones y el corazón de los animales temblar en el viento de la noche.

Otro tronco sin ramas estaba al lado del primero, y el fuego encendido en medio del círculo lo hacía proyectar a cada momento innumerables sombras, algo como un incendio visto a través de vidrios muy gruesos superpuestos. Me acerqué para distinguir la naturaleza de esta hoguera y descubrí una confusión de campanillas, unas de plata, otras de cuerno, atadas a correas de cuero y que esperaban, ellas también, el momento de oficiar.

Clavaron diez cruces de distintos tamaños en la tierra en el lado por donde sale el sol, todas ordenadas simétricamente y colgaron un espejo de cada cruz.

Veintiocho días de expectación terrible después de la

supresión peligrosa culminaban ahora en un círculo poblado de seres representados aquí por las diez cruces.

Diez, en número de diez, como los Jefes Invisibles del peyote en la sierra.

Y entre esos diez: ¡El Principio Macho de la Naturaleza que los indios llaman *San Ignacio* y su hembra *San Nicolás!*

Alrededor de ese círculo, una zona moralmente desierta donde ningún indio se aventuraba: se cuenta que los pájaros que extraviados entran al círculo caen muertos y que las mujeres embarazadas sienten que se les pudre el feto.

Hay una historia del mundo en el círculo de esta danza comprimida entre dos soles, el que se pone y el que nace. Y cuando se pone el sol, los hechiceros entran en el círculo y el danzarín con seiscientas campanillas (300 de cuerno y 300 de plata) da su grito de coyote en el bosque.

El danzarín entra y sale, sin embargo, no se sale del círculo. Él avanza deliberadamente en el mal. Se zambulle en él con una especie de valentía espantosa, con un ritmo que más que una danza parece dibujar la Enfermedad. Y giro tras giro uno cree verlo aparecer y desaparecer en un movimiento que evoca váyase a saber qué *tormentos* oscuros. Él entra y sale: *"salir del día desde el primer capítulo"*, según el Doble del Hombre del *Libro de los Muertos* de Egipto. Porque este adentrarse en la enfermedad es un viaje, un *descenso para* VOLVER A SALIR AL DÍA. Da vueltas en la dirección de los brazos de la suástica, siempre de derecha a izquierda.

Salta con su ejército de campanillas, como con una colonia de abejas enloquecidas, aglutinadas unas contra

otras, amontonadas, en un desorden crepitante y tempestuoso.

Diez cruces en el círculo y *diez* espejos. *Tres* hechiceros sobre una viga de madera. *Cuatro* sacerdotes (*dos* Machos y *dos* Hembras). El danzarín epiléptico y *yo mismo,* para quien se ejecutaba el rito.

Al pie de cada hechicero, un agujero en cuyo fondo el Macho y la Hembra de la Naturaleza, representados por las raíces hermafroditas del peyote (sépase que el peyote tiene la figura de un sexo de hombre y de mujer en cópula) duermen en la Materia, es decir en lo Concreto.

Y en el hueco, con una cubeta de madera o de tierra volcada encima, asemeja bastante bien el Globo Terráqueo. Sobre la cubeta, los hechiceros rallan la unión o desmembración de los dos principios y los rallan en lo Abstracto, es decir en el Principio. Mientras que abajo, estos dos principios encarnados reposan en la Materia, es decir en lo Concreto.

Y durante toda la noche los hechiceros restablecen las relaciones perdidas, con gestos triangulares que cortan extrañamente las perspectivas del aire.

Entre los *dos* soles, *doce* veces en *doce* fases. Y la marcha en redondo de todo lo que se agita alrededor de la hoguera en los límites sagrados del círculo: el danzarín, los ralladores, los hechiceros.

Entre cada fase los hechiceros han insistido en llevar a cabo la prueba física del rito, la eficacia de la operación. Hieráticos, rituales, sacerdotales, los hechiceros están en fila, sobre sus maderos, meciendo a su rallador como a un niño. De qué mito perdido les viene el sentido de esas inclinaciones, de esas reverencias, de esa marcha en círculo mientras cuentan los pasos, se persignan frente al fuego, se saludan mutuamente y salen.

Se levantan, ejecutan las reverencias mencionadas, unos como hombres con muletas, otros como autómatas truncados. Saltan fuera del círculo. Una vez que han salido del círculo, apenas a un metro de éste, estos sacerdotes que marchaban entre dos soles súbitamente se vuelven a convertir en hombres, es decir, organismos de abyección, que se lavan, que la ejecución de este rito lava. Estos sacerdotes, una especie de trabajadores de las tinieblas, creados para orinar y defecar se comportan como poceros. Orinan, ventosean, defecan con tremendos estruendos; y uno creería, al oírlos, que querían igualarlos al trueno verdadero, reducirlo a *su necesidad* de abyección.

De tres hechiceros que estaban ahí, dos, los dos más jóvenes y más pequeños, hace tres años adquirieron el derecho de manejar el rallador (porque el derecho de manejar el rallador se adquiere y además, entre los indios tarahumaras, en ese derecho reside toda la nobleza de la casta de hechiceros del peyote) y el tercero hace diez años. Y era el más antiguo en el rito, debo decirlo, el que orinaba mejor, y ventoseaba más ardiente y fuertemente.

Y ese mismo, orgulloso de esa especie de purgación grosera, empezó a escupir algunos momentos después. Escupió después de haber bebido el peyote como todos nosotros. Porque habían terminado las doce fases de la danza y aclaraba, nos pasaban el peyote molido, parecido a una especie de dulce de leche fangoso; y frente a cada uno de nosotros fue excavado otro hoyo para recibir los escupitajos de nuestra boca, que el peyote había desde ese momento, vuelto sagrados.

"Escupe —me dijo el danzarín—, pero tan adentro de la tierra como te sea posible porque ninguna partícula de ciguri debe escaparse jamás."

Y el hechicero de más experiencia más abundantemente escupió los gargajos más densos y más gruesos. Y los otros hechiceros y el danzarín, reunidos formando un círculo alrededor del hoyo, vinieron a mirarlo con admiración.

Después de haber escupido, me caí de sueño. El danzarín enfrente de mí no dejaba de pasearse de un lado para otro, dando vueltas y gritando gratuitamente porque había descubierto que su grito me gustaba.

"Despiértate, hombre, despiértate", gritaba él con cada vuelta, pero cada vez era más inútil.

Ya despierto y bamboleándome, me condujeron hacia las cruces para la curación final, en que los hechiceros hacen vibrar el rallador sobre la cabeza del paciente.

Entonces tomé parte en el rito del agua, unos toques en el cráneo, esa especie de curación mutua que se administran, y abluciones desmesuradas.

Pronunciaron sobre mí palabras extrañas al rociarme con agua; después se rociaron los unos a los otros nerviosamente porque la combinación del alcohol de maíz y de peyote empezaba a enloquecerlos.

Y con estos últimos pasos terminó la danza del peyote.

La danza del peyote está en un rallador, en esa madera empapada de tiempo y que se ha aprovechado de las sales secretas de la tierra. En ese bastoncillo rígido y retorcido reside la acción curativa de este rito, tan complejo apartado, que es necesario perseguir como a un animal en el bosque.

Hay un rincón en la alta sierra mexicana donde al parecer abundan estos ralladores. Duermen allá, esperando que el Hombre Predestinado los descubra y los haga salir a la luz.

Al morir, cada hechicero tarahumara renuncia con muchísima más pena a su rallador que a su cuerpo; y sus descendientes, sus familiares, llevan el rallador y lo entierran, en ese rincón sagrado del bosque.

Cuando un indio tarahumara se cree llamado a manejar el rallador y a distribuir la curación, viene a pasar durante tres años seguidos una temporada de una semana en el bosque en tiempo de Pascua.

Es allá, se dice, donde le habla el Jefe Invisible del peyote, con sus nueve asesores, y le comunica el secreto. Y él sale con el rallador debidamente macerado.

Tallado de una madera de tierras cálidas, gris como el hierro, el rallador tiene incisiones longitudinalmente y en los dos extremos signos, cuatro triángulos con un punto para el Principio Macho y dos puntos para el Hembra de la Naturaleza divinizada.

Tantas incisiones como años tenía el hechicero cuando adquirió el derecho de rallar y se hizo maestro, él también, en aplicar los exorcismos que descuartizan los Elementos.

Ése es, pues, el aspecto de esta tradición misteriosa que no llegué a penetrar. Porque los hechiceros del peyote verdaderamente parecen haber ganado algo después de sus tres años de retiro en el bosque.

Hay allá un misterio que los hechiceros tarahumaras hasta ahora han custodiado celosamente. Lo que han adquirido, además, lo que han, se podría decir, *recobrado,* ningún indio tarahumara que no sea miembro de la aristocracia de la secta parece tener la menor idea de ello. Y en cuanto a los mismos hechiceros tarahumaras, están determinantemente callados con respecto a esta cuestión.

¿Cuál es el término singular, la palabra perdida que el jefe del peyote les comunica; y por qué necesitan tres

años para llegar a manejar el rallador sobre el cual los hechiceros tarahumaras se consagran, es necesario decirlo, a *auscultaciones* curiosas?

¿Qué le han arrancado, pues, al bosque y que éste *tan lentamente les entrega?*

¿Qué les trasmitió, en fin, que no está sugerido por la pompa externa del rito y que ni los gritos agudos del danzarín, ni su danza, que va y viene como una especie de péndulo epiléptico, ni el círculo, ni las cruces con los espejos colgados en que las cabezas deformes de los hechiceros se reflejan una tras otra y desaparecen entre las llamas de la hoguera, ni el viento de la noche que habla y sopla los espejos, ni el canto de los hechiceros meciendo su rallador, ese canto sorprendentemente vulnerable y reprimido, puede llegar a explicar?

Me habían acostado abajo, en la misma tierra, al pie de ese madero enorme sobre el que los tres hechiceros entre una danza y la otra se sentaban.

Acostado abajo, para que cayera sobre mí el rito, para que el fuego, los cantos, los gritos, la danza y la noche misma, como una bóveda animada, humana, diera vueltas con vida sobre mí. Había, pues, esa bóveda gigante, ese arreglo material, de gritos, de tonos, de pasos, de cantos. Pero por sobre todo, más allá de todo, esa impresión que yo tenía, que detrás de todo eso y que más allá se ocultaba otra cosa: *lo Principal.*

Yo no renuncié de golpe a estas disociaciones peligrosas que el peyote parece provocar y que yo había perseguido durante veinte años por otros medios; y no me monté a caballo con un cuerpo arrancado de sí mismo y que la supresión a la que me habían abandonado privaba, en lo sucesivo, de sus reflejos esenciales; no había sido ese hombre de piedra que necesitaba otros dos hombres para hacerlo montar a caballo; y que monta-

ban y desmontaban como a un autómata desamparado; y a caballo me ponían las manos en las riendas porque era evidente que sólo yo había perdido la libertad; yo no había vencido a fuerza de voluntad esa invencible hostilidad orgánica, en la que *yo* no quería andar más, para sacar en ella una colección de estampas anticuadas de las que la Época, fiel en ello a todo un sistema, sacaría a lo sumo ideas para carteles y modelos de modas. Era necesario de allí en adelante que eso indeterminado, escondido tras esa trituración opresiva y que iguala el alba a la noche, que eso fuera extraído y que *sirviera*, que sirviera precisamente para mi *crucifixión*.

Yo sabía que mi destino físico estaba irremediablemente ligado a eso. Yo estaba preparado para todas las abrasiones y esperaba las primicias de la abrasión, en vista de una combustión bruscamente propagada.

LA RAZA DE LOS HOMBRES PERDIDOS

Al norte de México, a cuarenta y ocho horas de la ciudad de México, hay una raza de puros indios rojos, los tarahumaras. Allá viven cuarenta mil hombres, en un estado como antes del diluvio. Ellos son un desafío a este mundo donde uno no habla tanto de progreso, porque sin duda uno pierde la esperanza de progresar.

Esta raza, que debiera estar físicamente decaída, resiste desde hace cuatrocientos años todo lo que ha venido a atacarla: la civilización, el mestizaje, la guerra, el invierno, los animales, las tempestades y la selva. En el invierno vive desnuda, en las montañas obstruidas de nieve, desafiando todas las teorías médicas. El comu-

nismo existe como un sentimiento de solidaridad espóntaneo.

Tan increíble como parezca, los indios tarahumaras viven como si ya estuvieran muertos... No ven la realidad y sacan fuerzas mágicas del menosprecio que tienen por la civilización.

Ellos vienen algunas veces a las aldeas, empujados por un ansia de viajar, de ver, dicen ellos, *cómo son los hombres que han errado.* Para ellos, vivir en las aldeas es errar.

Vienen con su mujer y sus hijos, por vericuetos imposibles que animal alguno osaría seguir.

Al verlos andar derechos el camino, cruzando torrentes, deslizamientos de tierras, bosques espesos, escalinatas de roca, muros perpendiculares, yo no puedo menos que pensar que ellos supieron conservar la fuerza de gravitación natural de los primeros hombres.

A primera vista, el país tarahumara es inaccesible. Apenas unos cuantos vagos rastros que, a cada veinte metros, desaparecen bajo tierra. Llegada la noche, es necesario detenerse si uno no es un hombre rojo. Pues entonces, sólo un hombre rojo ve dónde hay que pisar.

Cuando los tarahumaras bajan a las aldeas, mendigan. Es sorprendente. Se detienen frente a las puertas de las casas y se ponen de perfil con una actitud de desprecio absoluto. Parecen decir: "Por ser rico, eres un perro, yo valgo más que tú, escupo sobre ti."

Que uno les dé o que uno no les dé, siempre se van al cabo del mismo espacio de tiempo. Si uno les da algo, no dan las gracias. Porque darle al que nada tiene para ellos no es propiamente un deber, sino una ley de reciprocidad física que el Mundo Blanco ha traicionado. Su actitud parece decir: "Al obedecer la ley, tú mismo te haces bien, no tengo, pues, que darte las gracias."

El dinero ganado mendigando les sirve para comprar comida para el regreso, porque el bosque tarahumara para nada les sirve el dinero.

Esta ley de reciprocidad física que nosotros llamamos caridad, los indios la practican naturalmente y sin lástima. Los que nada tienen, porque han perdido la cosecha, porque se les quemó el maíz, porque su padre no les dejó nada o por cualquier otra razón, sin necesidad de justificarse, llegan al amanecer a las casas de los que algo tienen. Inmediatamente, la dueña de casa les trae todo lo que tiene. Nadie se mira, ni el que da, ni el que recibe. Después de haber comido, el mendigo se va sin dar las gracias y sin mirar a nadie.

Toda la vida de los tarahumaras gira alrededor del rito erótico del peyote.

La raíz del peyote es hermafrodita. Tiene, como se sabe, la forma del sexo del hombre y de la mujer en cópula. En ese rito reside todo el secreto de estos indios salvajes. La fuerza me pareció simbolizada por un rallador, una especie de madero encorvado cubierto de incisiones sobre el cual, durante noches enteras, los hechiceros del peyote hacen sonar rítmicamente sus bastoncillos. Lo más extraño es la manera en que se recluta a los hechiceros. Un día, un indio se siente llamado a manejar el rallador. Va a buscarlo a un rincón sagrado de la montaña, donde desde hace miles de años duerme una colección increíble de ralladores que otros hechiceros enterraron. Son de madera, de madera de tierra cálida, dicen ellos. El tarahumara va a pasar tres años sobre esta plantación de ralladores y, al cabo del tercer año, regresa ya dueño del rito esencial.

Así es la vida de este extraño pueblo sobre el que jamás ninguna civilización tendrá influencia.

EL RITO DEL PEYOTE ENTRE LOS TARAHUMARAS

Como ya dije, los sacerdotes de Tutuguri fueron los que me abrieron el camino del ciguri, como algunos días antes el *Jefe de todas las cosas* me había abierto el camino de Tutuguri. El *Jefe de todas las cosas* es el que dirige las relaciones exteriores entre los hombres: la amistad, la piedad, la caridad, la fidelidad, la devoción, la generosidad, el trabajo. Su poder se detiene en la puerta de lo que en Europa entendemos por metafísica o teología, pero va más allá en el campo de la conciencia interna que cualquier jefe europeo. Nadie en México puede ser iniciado, es decir, recibir la unción de los sacerdotes del Sol, el toque de inmersión y de incorporación de los ciguri, que es un rito de aniquilación, si anteriormente no ha sido tocado por la espada del viejo jefe indio que comanda en la paz y en la guerra, en la Justicia, en el Matrimonio y en el Amor. Al parecer, tiene en las manos el poder que hace que los hombres se amen o enloquezcan, mientras que los sacerdotes de Tutuguri hacen levantar con la boca el Espíritu que los engendra y los dispone en lo Infinito, donde es necesario que el alma los recoja y los reclasifique en su yo. La acción de los sacerdotes del Sol ciñe toda Alma y se detiene en los límites del yo personal, a donde el *Jefe de todas las cosas* viene a recoger la resonancia. El viejo jefe mexicano me golpeó el alma a fin de abrirme de nuevo la conciencia, porque para comprender el Sol yo era un mal nacido. Además, el orden jerárquico de las cosas requiere que una vez que uno haya pasado el TODO, es decir, lo múltiple, regrese a lo simple de la unidad, que es el Tutuguri o el Sol, para que entonces se disuelva y resucite por medio de esta operación de anabolismo misterioso. Digo,

de anabolismo tenebroso que está contenido en el ciguri, como un mito de recogimiento, después de exterminación y por fin de resolución en la criba, como no dejan de clamarlo y afirmarlo sus sacerdotes en las Danzas de toda la Noche. Porque la Danza toma toda la noche, del ocaso al alba, pero el baile coge a la noche y la exprime como se le saca el jugo a una fruta justo en la profanación de la vida. Y la extirpación de las propiedades va hasta Dios y lo sobrepasa; porque Dios, y sobre todo Dios, no puede tomar lo que en el yo es auténticamente lo propio, aunque éste tenga la imbecilidad de abandonarse.

Fue un domingo por la mañana que el viejo jefe indio me abrió la conciencia de una cuchillada entre el bazo y el corazón: "Tenga confianza —me dijo—, no tenga miedo, no le haré mal alguno" y retrocedió rápidamente tres o cuatro pasos, y después de trazar un círculo con la espada en el aire a la altura de mi muslo y por detrás, se precipitó contra mí con toda su fuerza como si quisiera aniquilarme. Pero la punta de la espada apenas me rasgó la piel e hizo brotar una pequeña gota de sangre. No sentí dolor alguno, pero tuve la impresión de despertarme a algo, a lo que hasta ese momento yo era un mal nacido y hacia lo que había sido orientado por el lado equívoco, y me sentí inundado por una luz que jamás había poseído. Fue unos cuantos días después, que una mañana al alba, entré en relaciones con los sacerdotes del Tutuguri y a los dos días, por fin, pude volver a encontrarme con el ciguri.

"Te unes a la entidad sin Dios que te asimila y te engendra como si te crearas tú mismo, y como tú mismo en la Nada y contra Él, a todas horas, te creas."

Estas mismas son las palabras del jefe indio y no hago más que citarlas, no tal como él me las dijo, sino tal

como yo las he *reconstruido* bajo las iluminaciones fantásticas del ciguri.

Pues, si los sacerdotes del Sol se comportan como manifestaciones de la Palabra de Dios, o de su Verbo, es decir de Jesucristo, los Sacerdotes del Peyote me han hecho asistir al Mito mismo del Misterio, zambullirme en los arcanos místicos originales, entrar a través de ellos en el Misterio de los Misterios, ver la figura de las operaciones extremas por las que EL HOMBRE PADRE, NI MUJER NI HOMBRE, lo creó todo. En verdad, no me di cuenta de todo esto de una vez y necesité cierto tiempo para comprenderlo; muchos de los gestos de danza, de las actitudes o de las figuras que los sacerdotes del ciguri trazaban en el aire, como si los *impusieran* a la sombra o los arrancaran del antro de la noche, ellos mismos ya no comprendían; no hacían más que obedecer por un lado a una especie de tradición física y por otro responder a los mandatos secretos que les dictaba el peyote, cuyo extracto tomaban antes de ponerse a bailar para experimentar trances por métodos calculados. Quiero decir que hacen lo que la planta les dice que hagan, es más, que lo repiten como una especie de lección a la que sus músculos obedecen, pero que no comprenden en los espasmos de sus nervios, ni más que sus padres ni más que los padres de sus padres. Porque de la misma manera el papel de todo nervio está descalabrado. Esto no me satisfizo, y cuando la Danza hubo terminado, quise saber más acerca de ella. Porque antes de asistir al rito del ciguri tal como los actuales sacerdotes indios lo ejecutan, había interrogado bien a algunos tarahumaras de la montaña y pasado una noche entera con una familia joven, cuyo marido era un iniciado en este rito y conocía bien, al parecer, sus secretos. Y de él recibí explicaciones maravillosas y aclaraciones extremadamente

precisas de la manera en que el peyote resucita, en el trayecto del yo nervudo, el recuerdo de las verdades soberanas por las que la conciencia humana, me fue dicho, no pierde nunca, sino, al contrario, encuentra la percepción de lo Infinito. "En qué consisten estas verdades —me dijo este buen hombre—, no me toca a mí mostrártelo. Pero soy yo quien las hace renacer en el espíritu de tu ser humano. El espíritu del hombre está cansado de Dios por ser malo y estar enfermo, y nosotros somos los que tenemos que hacer que lo ansíe. Pero encontramos que, mientras tanto, el Tiempo mismo nos niega la manera. Se te hará ver mañana lo que todavía podemos hacer. Y si quieres trabajar con nosotros, quizás con la ayuda de la Buena Voluntad de un hombre venido del otro lado del mar y que no es de nuestra raza lleguemos a quebrantar una resistencia más." CIGURI es un nombre que a los indios apenas les gusta oír pronunciar. Tenía conmigo a un guía mestizo que me servía también de intérprete entre los tarahumaras y que me había advertido que no les hablara de ciguri sino con respeto y precaución porque, me dijo él, ellos le temen. Me di cuenta que si hay un sentimiento que a esta gente le pueda ser extraño es el miedo; pero que por el contrario, aquella palabra evoca en ellos el sentido de lo sagrado de una manera que la conciencia europea ya no conoce, y en esto reside su desgracia porque aquí el hombre ya no respeta nada. Y la serie de actitudes que el joven indio demostró frente a mis ojos cuando pronuncié la palabra CIGURI, me enseñó varias cosas acerca de las posibilidades de la conciencia humana cuando ha conservado el sentimiento de Dios. Un terror, debo decirlo, se desprendía en efecto de su actitud, pero no era su actitud porque lo cubría como con un broquel o con un manto. Para sí, parecía tan contento

como sólo se está en los momentos cumbres de la existencia, la cara desbordándosele de alegría y de adoración. Es así que los Primogénitos de una humanidad todavía en parto debían comportarse en el momento en que el espíritu del HOMBRE INCREADO se levantaba en truenos llameantes por sobre el mundo destripado; es así como debían rezar los esqueletos en las catacumbas, a los que se les ha dicho en los libros que el HOMBRE, él mismo, aparecía.

Él juntó las manos y se le iluminaron los ojos. Su cara se petrificó y se cerró. Mientras más se adentraba en sí mismo, más tenía yo la impresión que una emoción insólita y que se podía leer irradiaba objetivamente de él. Se movió de un lugar a otro dos o tres veces. Y cada vez, sus ojos, que estaban casi fijos, daban vueltas a fin de aislar un lugar al lado suyo como si quisiera tener conciencia de una cosa temida. Pero me di cuenta que lo que él podía así temer era no cumplir por alguna negligencia con la reverencia que le debía a Dios. Sobre todo, comprobé dos cosas: la primera es que el indio tarahumara no le otorga a su cuerpo el valor que nosotros los europeos le otorgamos y que tiene otra noción de él. "No soy yo del todo —parece decir— que soy este cuerpo." Cuando dio la vuelta para fijarse en algo a su lado, era su mismo cuerpo lo que parecía escudriñar y vigilar. "Allá donde yo soy yo y lo que soy, es ciguri el que me lo dice y dictamina, tú, tú mientes y desobedeces. Lo que siento tú jamás quieres sentirlo y tú me das sensaciones contrarias. Tú no deseas nada de lo que yo deseo. Y lo que me propones la mayor parte del tiempo es el Mal. Tú no has sido para mí más que una prueba transitoria y una carga. Un día mandaré que te vayas en el momento en que *ciguri* estará libre, pero —dijo llorando de pronto— no será necesario que te vayas por

entero. *Es ciguri* de cualquier modo el que te hizo y muchas veces tú me serviste de refugio contra la tempestad *porque ciguri moriría si no me tuviera a mí.*"

La segunda cosa que comprobé en medio de este rezo, porque esta serie de movimientos enfrente de sí mismo y como al lado de sí que acababa de presenciar y que tomaron mucho más tiempo en transcurrir que en relatarlos, eran el rezo improvisado del indio a la evocación del nombre de *ciguri*—, la segunda cosa que me impresionó es que si el indio es un enemigo para su cuerpo, parece además que le sacrificó su conciencia a Dios y que el hábito del peyote lo dirige en ese trabajo. Los sentimientos que irradiaban de él, que pasaban uno tras otro por su faz y que uno leía, *evidentemente no eran suyos;* él no los adoptaba, no se identificaba ya con lo que para nosotros es una emoción personal, o por lo menos no lo hacía a nuestra manera, en función de una elección y de una incubación fulgurante inmediata como lo hacemos nosotros. Entre todas estas ideas que nos pasan por la cabeza, hay algunas que aceptamos y otras que rechazamos. El día en que nuestro yo y nuestra conciencia se formaron, se establecieron dentro de este movimiento de incubación incesante un ritmo distinto y una elección natural, que hacen que solamente nuestras propias ideas sobrenaden en el campo de la conciencia, que las demás desaparezcan automáticamente. Quizás necesitemos tiempo para esculpir en nuestros sentimientos y forjar nuestra propia figura, pero lo que pensamos de las cosas sobre los puntos principales es como el tótem de una gramática indiscutible que escande sus términos palabra por palabra. Y nuestro yo, cuando se le interroga, reacciona siempre de la misma manera: como alguien que sabe que es él quien responde y no otro. En el indio no es así.

Jamás un europeo aceptará pensar que lo que ha sentido y percibido en su cuerpo, que la emoción que lo ha sacudido, que la idea extraña que acaba de tener y que por su belleza lo ha entusiasmado no fuera suya, y que otro ha sentido y vivido todo eso dentro de su propio cuerpo, o en otro caso se creería loco y de él uno estaría tentado a decir que se ha convertido en un enajenado. El tarahumara, al contrario, distingue sistemáticamente entre lo que es de él y lo que es del Otro en todo lo que piensa, siente y produce. Pero la diferencia entre un enajenado y él es que su conciencia personal se ha desarrollado en esa tarea de separación y de distribución internas, a la que el peyote lo ha conducido y que refuerza su voluntad. Si parece saber mucho mejor lo que no es que lo que es, por otro lado sabe lo que es y que es mucho mejor de lo que nosotros mismos sabemos lo que somos y lo que deseamos. "Hay —dice él— en todo hombre un viejo reflejo de Dios en que nosotros podemos aún contemplar la imagen de esa fuerza de lo infinito que un día nos lanzó en un alma y a esa alma en un cuerpo; y es a la imagen de esta Fuerza que el Peyote nos ha conducido porque ciguri nos llama hacia Él."

Lo que se observaba de ese modo en este indio que no había tomado peyote desde hacía mucho tiempo, pero era uno de los iniciados en sus Ritos, porque el Rito del ciguri es lo más alto de la religión de los tarahumaras, me inspiró gran ansia de ver de cerca todos los Ritos, y de *alcanzar y participar en ellos*. Ésa era la dificultad.

La amistad que me había demostrado este joven tarahumara que no temió ponerse a rezar a pocos pasos de mí, ya era una garantía de que ciertas puertas se me abrirían. Y además, lo que me había dicho de la ayuda que se esperaba de mí, me hizo pensar que mi admisión

a los Ritos del ciguri dependía en parte de las iniciativas que yo tomara frente a los obstáculos que actualmente los tarahumaras encuentran para ejercitar sus ritos por parte del gobierno mestizo de México. Mestizo, este gobierno es pro indio porque los que gobiernan son más rojos que blancos. Pero lo son desigualmente y sus mandatarios en las montañas son casi todos de sangre mestiza. Y consideran peligrosas las creencias de los antiguos mexicanos. El gobierno actual de México ha fundado en las montañas escuelas indígenas en las que se les da a los hijos de los indios una educación calcada de las escuelas comunales francesas. El ministro de Educación Pública de México, de quien el ministro de Francia me hizo obtener el permiso de circulación, hizo que me hospedara en los edificios de la escuela indígena de los tarahumaras. Por consiguiente, entré en relación con el director de esa escuela, quien, además, estaba a cargo del orden en toda la extensión del territorio tarahumara, y bajo cuyo mando estaba un escuadrón de caballería. Sin que ninguna disposición hubiese sido tomada hasta entonces acerca de ese asunto, yo sabía que era cuestión de impedir la próxima fiesta del peyote que debía tener lugar a pocos días. Fuera de la gran Fiesta Racial en la que todo el pueblo tarahumara participa y que tiene lugar en una fecha fija como aquí la Navidad, los tarahumaras además tienen en torno al peyote cierto número de ritos particulares. Y ellos habían consentido en mostrarme uno. Además, hay en la religión de los tarahumaras otras fiestas como aquí tenemos la Pascua, la Ascensión, la Asunción y la Inmaculada Concepción, pero no todas conciernen al peyote; y la Gran Fiesta del ciguri no tiene lugar, creo yo, más que una vez por año. En dicha fiesta, se toma el peyote según todos los ritos milenarios tradicionales. El peyote se toma además en

otras fiestas, pero solamente como un coadyuvante ocasional, cuya fuerza o efectos ya no se ocupan de graduar. Cuando digo que se toma, mejor sería decir que se tomaba, porque el gobierno de México hace lo imposible por quitar el peyote a los tarahumaras y por impedirles que se abandonen a su efecto, y los soldados enviados a la montaña tienen como misión impedir su cultivo. En el momento en que llegué a la montaña, encontré a los tarahumaras desesperados debido a la destrucción reciente de un campo de peyote por los soldados mexicanos.

Tuve una larga conversación sobre este asunto con el director de la escuela indígena en que me hospedaba. La conversación fue animada, penosa y repugnante por momentos. El director mestizo de la escuela indígena de los tarahumaras estaba mucho más preocupado por su sexo, con el que cada noche poseía a la maestra de la escuela, mestiza como él, que por la cultura o por la religión. Pero el gobierno de México ha puesto como base de su programa el regreso a la cultura indígena, y al director mestizo de la escuela indígena de los tarahumaras le repugnaba de la misma manera derramar sangre indígena. "Ciguri —le dije yo —no es una planta, es un hombre a quien usted le ha cercenado un miembro al hacer estallar el campo de peyote. Y de ese rojo miembro mutilado y que canta: verde, blanco, lila, todos quieren pedirle cuentas. Y ellos lo ven." Advertí, al atravesar varias aldeas tarahumaras, que con la aparición del miembro rojo, un viento de rebelión soplaba sobre la aldea. El director de la escuela indígena no lo ignoraba, pero titubeaba acerca de los medios que debía emplear para restablecer la tranquilidad entre los indígenas. "El único modo —le decía— es el de llegar a ganarles el corazón. Ellos nunca le perdonarán esta

destrucción, pero demuéstreles por medio de una acción contraria que usted no es enemigo de Dios. Usted no es más que un puñado, y si decidieran sublevarse, a usted le sería necesario hacerles la guerra, y aun con sus armas, no podrá dominarlos. Y además, los Sacerdotes del ciguri tienen cuevas en que usted nunca podrá entrar."

"¿Qué haría frente a una guerra tal, el regreso de México a la cultura india, si en su lugar, al contrario, usted habrá suscitado la guerra civil? Es necesario entretanto y desde ahora autorizar esta Fiesta si usted quiere que los tarahumaras le sean fieles, y es necesario darles a las tribus más facilidades para reunirse a fin de que ellos puedan recibir la impresión de que usted los favorece."

—Es que cuando han tomado el peyote, nos desobedecen.

—El peyote tiene algo en común con todo lo humano. Es un principio magnético y alquímico maravilloso si se sabe tomar, es decir, en las dosis deseadas o según la graduación deseada. Y definitivamente, no tomarlo a contratiempo y sin propósito. Si después de haber tomado peyote, los indios se vuelven como locos es porque abusan hasta llegar a ese punto de embriaguez desordenada en que el alma ya no está sometida a nada. Al hacerlo, no es a usted a quien desobedecen, sino a ciguri mismo, porque ciguri es el Dios de la presencia de lo justo, del equilibrio y del control de sí. El que *verdaderamente* ha bebido ciguri, el grado y la medida verdadera de ciguri, HOMBRE y no FANTASMA indeterminado, sabe cómo están hechas las cosas y no puede ya perder la razón, porque es Dios el que está en sus nervios y desde ahí lo conduce. Pero beber ciguri es justamente no exceder la dosis porque ciguri es lo Infinito,

y el misterio de la acción terapéutica de los remedios está ligado a la proporción que nuestro organismo absorbe. Exceder lo necesario es ESTRAGAR la operación. "Dios (dicen las tradiciones sacerdotales tarahumaras) desaparece en seguida cuando uno se aproxima demasiado, y en su lugar viene el Espíritu Malo."

—Mañana por la noche usted va a ponerse en contacto con una familia de sacerdotes del ciguri —me dijo el director de la escuela indígena—. Dígales lo que me acaba de decir y estoy seguro que conseguiremos, esta vez por lo menos, y quizás más que en ocasiones pasadas, que la absorción sea reglamentada, y dígales además que esta Fiesta está autorizada y que vamos a hacer todo lo posible para proporcionarles todos los medios para que se reúnan y que les suministraremos los caballos, y los víveres que necesiten.

Así, pues, pasé la noche del día siguiente en la pequeña aldea india donde me habían dicho que se me mostraría el Rito del peyote. Tuvo lugar a medianoche. El sacerdote llegó con dos ayudantes, un hombre y una mujer, y dos niños chicos. Dibujó en la tierra una especie de semicírculo en cuyo interior debían tener lugar los juegos de sus ayudantes, y cerró el semicírculo con una gruesa viga de madera en la que se me permitió sentarme. A la derecha, el arco del círculo estaba limitado por una especie de retrete en forma de ocho que comprendí que para el Sacerdote constituía el Santo de los Santos. A la izquierda, estaba el Vacío: y allí permanecían los niños. En el Santo de los Santos fue puesto el viejo vaso de madera que contenía las raíces del peyote, porque los Sacerdotes no disponen de toda la planta para sus ritos particulares, o por lo menos ya no disponen de ella.

El sacerdote tenía en la mano un bastón y los niños

bastoncillos. El peyote se toma después de una serie de movimientos de danza y cuando sus iniciados han conseguido, por los cumplidos religiosos del Rito, que ciguri quiera entrar en ellos.

Comprobé que a los ayudantes les costaba trabajo ponerse en movimiento y tuve la impresión de que no iban a bailar o que bailarían mal si no hubiera sabido que ciguri en ese momento quería descender en ellos. Porque el Rito de ciguri es un Rito de creación y que explica cómo las cosas *son* en el vacío y éste en el Infinito, y cómo las cosas brotaron del Infinito a la Realidad y fueron hechas. El Rito termina en el momento en que, bajo la orden de Dios, ellas han cobrado Ser en un cuerpo. Eso es lo que bailaron los dos ayudantes, pero todo esto no transcurrió sin una larga discusión.

—Nosotros no podemos comprender a Dios si antes él no nos ha tocado el alma, y nuestro baile no sería más que una mueca, y el FANTASMA —gritaron ellos—, el FANTASMA que persigue al ciguri renacerá de nuevo aquí.

El Sacerdote tomó mucho tiempo en decidirse, pero por fin sacó del seno una bolsita y vertió en las manos de los indios una especie de polvo blanco que ellos consumieron inmediatamente.

Después se pusieron a bailar. Al ver sus caras, después que tomaron ese polvo de peyote, comprendí que iban a mostrarme algo que yo jamás había presenciado. Y les presté toda mi atención a fin de no dejar de ver nada de lo que vería.

Los dos ayudantes se acostaron en la tierra y estuvieron frente a frente como dos bolas inanimadas. Pero el Sacerdote Viejo también debía haber tomado un poco de polvo, porque una expresión inhumana se apoderó de él. Lo vi acostarse y ponerse de pie. Sus ojos se ilu-

minaron y una expresión de autoridad insólita empezó a apoderarse de él. Él dio dos o tres toques apagados sobre la tierra, después entró en el ocho que había dibujado a la derecha del campo Ritual. Entonces los ayudantes parecieron salir de su posición de bulto inanimado. El hombre primero sacudió la cabeza y tocó la tierra con la palma de las manos. La mujer movió la espalda. Entonces el Sacerdote escupió: no saliva, sino aliento. Expiró ruidosamente el aliento entre los dientes. Y bajo la acción de esta conmoción pulmonar, el hombre y la mujer, al mismo instante, se animaron y se levantaron por completo. De acuerdo con la manera en que estaban de pie, uno frente al otro, con la manera segura en que permanecía cada uno en el espacio como si estuviera sujeto en la bolsa del vacío y en los canales del infinito, uno comprendía que los que estaban allí no eran un hombre y una mujer, sino dos principios: el macho, boca abierta, con las encías dentelleando, rojas, encendidas, sangrando y como trituradas por el racimo de los dientes translúcidos en ese momento semejante a la lengua de mandato; la hembra, larva desdentada, con las muelas picadas por la lima, como una rata en su ratonera, comprimida en su celo, escapándose, volteándose frente al macho hirsuto; y que iban a entretejerse, lanzarse frenéticamente uno sobre el otro como las cosas, después de haberse contemplado un rato y haber luchado, se enroscan finalmente frente al ojo *indiscreto y culpable* de Dios, a quien su acción debe poco a poco suplantar. "Porque ciguri —dicen ellos— era EL HOMBRE; EL HOMBRE, ÉL SE CONSTRUÍA DE SÍ MISMO, cuando Dios lo asesinó."

Eso es íntegramente todo lo que sucedió.

Pero una cosa, sobre todo, me llamó la atención en su manera de amenazarse, de eludirse, de embestirse,

para al fin y al cabo consentir en andar en par. Es que esos principios no estaban en el cuerpo, no llegaban a tocar el cuerpo, sino permanecían obstinadamente suspendidos como dos ideas inmateriales fuera del Ser, en oposición perpetua a ÉL, que además se hacían *su propio cuerpo,* un cuerpo en que la idea de la materia es volatilizada por ciguri. Al mirarlos recordé todo lo que me habían dicho poetas, profesores, artistas de todos órdenes que conocí en México sobre la religión y la cultura india y lo que había leído en los libros que allá me prestaron sobre las tradiciones metafísicas de los mexicanos.

—El espíritu Malo —dicen los Sacerdotes iniciados del ciguri— jamás ha podido ni querido creer que Dios no sea accesible y exclusivamente un Ser y que haya algo más que un Ser en la esencia inescrutable de Dios.

Esto era precisamente lo que esta Danza del peyote estaba mostrándome.

Porque creí ver en esta Danza hasta qué punto el inconsciente universal está enfermo. Y que está fuera de Dios. El Sacerdote se tocaba ora el bazo, ora el hígado con la mano derecha, mientras que con la izquierda golpeaba la tierra con su bastón. A cada uno de sus golpes respondía una actitud lejana del hombre y de la mujer, unas veces de afirmación desesperada y altiva, otras de denegación rabiosa. Pero respondiendo a algunos golpes precipitados del Sacerdote, quien aguantaba el bastón con ambas manos, ellos se mecían rítmicamente uno contra el otro, los codos separados y las manos juntas formando dos triángulos que se animarían. Al mismo tiempo, los pies dibujaban dos círculos en la tierra y algo como las partes de una letra, una S, una U, una J, una V. Cifras en que aparecía principalmente la forma 8. Una, dos veces no se juntaron, sino que se

cruzaron con una especie de saludo. A la tercera vez el saludo fue más pronunciado. A la cuarta, se tomaron de manos, dieron una vuelta, el uno en torno al otro, y los pies del hombre parecían buscar en la tierra los puntos donde los de la mujer habían pisado.

Así hicieron ocho veces. Pero a partir de la cuarta, sus semblantes, que tenían una expresión viva, no dejaron de irradiar. A la octava vez, miraron hacia el lado del Sacerdote, quien asumió entonces una posición de actitud de dominación y de amenaza a un extremo del Santo de los Santos, allá donde las cosas están en contacto con el norte. Y con su bastón dibujó en el aire un gran 8. Pero el grito que dio al mismo instante revolucionaba *el parto de angustia fúnebre del difunto negro de su viejo pecado,* como dice el antiguo poema perdido de los mayas de Yucatán; y en mi vida no recuerdo haber oído nada que indicara de una manera más retumbante y evidente a qué profundidades la voluntad humana desciende para levantar su presencia de la noche. Y me pareció ver en el Infinito y como en un sueño la manera como Dios creó la Vida. Ese grito del Sacerdote fue dado como para apuntalar el dibujo del bastón en el aire. Al gritar, el Sacerdote saltó y dibujó con todo el cuerpo en el aire y con los pies en la tierra un ocho hasta cerrarlo por el lado del Sur.

La danza iba a terminar. Los dos niños, quienes durante todo este tiempo estaban a la izquierda del círculo, preguntaron si se podían ir y el Sacerdote con el bastón les hizo la seña para que se fueran y desaparecieran. Pero ninguno de los dos había tomado peyote. Ellos bosquejaron lo que parecía ser un gesto de danza y después desistieron y se retiraron como el que regresa a casa.

Ya lo dije al principio de esta relación: todo esto no me

bastaba. Y quise saber más acerca del peyote. Me acerqué al Sacerdote para interrogarlo:

—Nuestra última Fiesta —me dijo él— no pudo llevarse a cabo. Estamos desalentados. Ya no tomamos ciguri en los Ritos sino como vicio. Pronto toda nuestra Raza estará enferma. El tiempo se ha vuelto demasiado viejo para el Ser. Ya no nos puede sostener. ¿Qué hacer, qué nos vamos a hacer? Ya los nuestros no aman a Dios. Yo, que soy sacerdote, no he podido sentirlo. Tú me ves completamente desesperado.

Le dije lo que había acordado con el director de la escuela indígena y que la próxima fiesta importante podría tener lugar esta vez. También le dije que no había venido entre los tarahumaras como curioso, sino para encontrar una Verdad que elude al mundo europeo y que su Raza había conservado. Esto lo puso en confianza en seguida y me dijo cosas maravillosas sobre el Bien y sobre el Mal, sobre la Verdad, sobre la Vida.

—Todo lo que acabo de decir viene de *ciguri* —me dijo él—, y es Él quien me lo enseñó. Las cosas no son tal como las vemos y las experimentamos la mayor parte del tiempo, sino tal como *ciguri* nos las enseña a través de los siglos. Han sido tomadas por el Mal, el Espíritu Malo, y sin *ciguri*, al hombre no le es posible volver a la Verdad. Al principio eran verdaderas, pero mientras más envejecemos, más se convierten en falsas porque el Mal se entromete más. Al principio el mundo era completamente real, sonaba en el corazón humano y con él. Ahora el corazón no está ya en la verdad, el alma tampoco, porque Dios se retiró. Ver las cosas era ver lo Infinito. Ahora cuando miro la luz, me cuesta trabajo pensar en Dios. No obstante, es Él, ciguri, quien lo hizo todo. Pero el Mal está en todas las cosas, y yo, hombre, ya no puedo sentirme puro. Hay en mí algo

espantoso que sube y que no parte de mí, sino de las tinieblas que llevo en mí, ahí donde el alma del hombre no sabe dónde empieza *yo* ni dónde termina, ni lo que lo hizo empezar, tal como se ve. Y esto es lo que *ciguri* me dijo. Con Él ya no conozco la mentira, y ya no confundo *lo que desea* verdaderamente dentro de todo hombre con lo que no desea pero finge desear el ser de mala voluntad. Y pronto esto será todo lo que habrá, dijo él retrocediendo unos cuantos pasos: esta máscara obscena del que se mofa burlonamente entre el esperma y el estiércol.

Estas palabras del Sacerdote que acabo de referir son absolutamente auténticas: me parecieron demasiado importantes y demasiado bellas para que yo me permitiera cambiar algo, y si no son suyas, palabra por palabra, no deben casi diferir de ellas, porque se debe comprender que me dejaron estupefacto y que mis recuerdos son extremadamente precisos. Además —lo repito— acababa de tomar peyote y no me sorprendió su lucidez.

Cuando esta conversación hubo terminado, me preguntó si a mí me gustaría probar ciguri y acercarme así a la Verdad que yo buscaba.

Le dije que ése era mi mayor deseo, y que no creía que sin la ayuda del peyote se pudiera alcanzar todo lo que se nos escapa y de lo que el tiempo y las cosas nos alejan cada vez más.

Él me vertió en la mano izquierda una cantidad, como el volumen de una almendra verde, "suficiente —dijo él— para ver a Dios dos o tres veces, porque Dios no se puede conocer jamás. Para llegar a su presencia es necesario ponerse por lo menos tres veces bajo la influencia de ciguri, pero cada dosis no debe exceder el volumen de un guisante".

Yo me quedé uno o dos días más entre los tarahumaras para conocer bien el peyote; serían necesarias muchas páginas para referir todo lo que vi y experimenté bajo su influencia y todo lo que el sacerdote, sus ayudantes y sus familias además me dijeron sobre este tema. Pero una visión que tuve y que me impresionó fue declarada *auténtica* por el Sacerdote y su familia; correspondía, al parecer, a lo que debe ser *ciguri* y a lo que es Dios. Pero uno no llega a ella sin antes haber experimentando un desgarramiento y una angustia; después uno se siente como *volteado y revertido* al otro lado de las cosas y uno ya no comprende el mundo que uno acaba de dejar.

Yo dije: revertido al otro lado de las cosas; y como si una fuerza terrible le hubiera proporcionado un ser *restituido* a lo que existe del otro lado. Uno ya no siente el cuerpo que uno acaba de abandonar y que le inspiraba seguridad en sus límites, en cambio, uno se siente mucho más contento de pertenecer a lo ilimitado que a uno mismo, porque uno comprende que lo que uno mismo era vino de la cabeza de esto ilimitado, lo Infinito, y que uno lo va a ver. Uno se siente como en una ola gaseosa que irradia por todas partes en un chisporroteo incesante. Cosas salidas como de lo que era el bazo, el hígado, el corazón o los pulmones se desprendían incesantemente y estallaban en esta atmósfera que oscilaba entre el gas y el agua, pero que parece atraer hacia sí las cosas y las comanda a reintegrarse.

Lo que salía de mi bazo o de mi hígado tenía la forma de las letras de un alfabeto muy antiguo y misterioso masticado por una boca enorme, pero horriblemente comprimida, orgullosa, *ilegible,* celosa de su invisibilidad: y estos signos se esparcían en todas direcciones mientras me parecía que yo subía en el espacio,

pero no solo, sino ayudado por una fuerza insólita. Pero mucho más libre que cuando estaba solo sobre la tierra.

En un instante algo como un viento se levantó y los espacios retrocedieron. Del lado en que estaba mi bazo, un vacío inmenso se ahuecó y se coloreó de gris y de rosado como la orilla del mar. Y en el fondo de ese hueco apareció la forma de una raíz arrancada, una especie de J que hubiera tenido en la cresta tres ramas coronadas con una E triste y brillante como un ojo. Varias llamadas salieron de la oreja izquierda de la J y pasando por detrás de ella, parecieron empujar todas las cosas hacia la derecha, hacia el lado en que estaba mi hígado, pero muy por detrás de él. No vi más y todo desapareció o me desmayé al regresar a la realidad ordinaria. En todo caso, vi, al parecer, el Espíritu mismo de ciguri. Y yo creo que eso debía corresponder objetivamente a una representación trascendental *pintada* de realidades últimas y más altas; y los místicos deben pasar por estados y visiones semejantes antes de alcanzar, según la fórmula, las abrasiones y los desgarramientos supremos después de los cuales caen bajo el ósculo de Dios, sin duda como prostitutas en los brazos de su chulo.

Eso me inspiró cierto número de reflexiones sobre el efecto psíquico del peyote.[1]

[1] Quiero decir que si ellas regresan otra y una última vez a imponerse en mi pensamiento, el peyote, ÉL, no se presta a estas fétidas asimilaciones espirituales, porque la MÍSTICA no ha sido jamás más que la cópula de una hipocresía muy sabia y muy refinada contra la que el peyote protesta porque con él, el HOMBRE está solo y rasgueando desesperadamente la música de su esqueleto, sin padre, sin madre, sin familia, sin amor, sin Dios o sociedad. Y sin seres que lo acompañen. Y el esqueleto no es tal, sino de piel, como piel que marchara. Y marcha del equinoccio al solsticio abrochándose él mismo su naturaleza humana.

El peyote devuelve el yo a sus orígenes verdaderos. Salido de un estado de visión tal, uno ya no puede como antes confundir la mentira con la verdad. Uno ha visto de dónde viene y quién es, y uno ya no duda qué es. Ya no hay emoción o influencia externa que pueda desviarlo.

Y toda la serie de fantasmas lúbricos proyectados por el inconsciente no pueden ya hacerle bufonadas al aliento verdadero del HOMBRE, por la buena razón que el peyote es el HOMBRE, no nacido sino sin nacer, y con él la conciencia atávica y personal se alarma y se defiende. Ella sabe lo que es bueno para ella y lo que no le conviene: Y, por consiguiente, los pensamientos y los sentimientos que ella puede adoptar sin peligro y con provecho, los que son nefastos para el ejercicio de su libertad. Ella sabe especialmente a dónde va su ser y a dónde no ha ido todavía, A DÓNDE NO TIENE EL DERECHO DE IR SIN ZOZOBRAR EN LO IRREAL, EN LO ILUSORIO, EN LO NO HECHO, EN LO NO PREPARADO.

Tomar sus sueños por realidades he ahí —en esto el peyote jamás le permitirá perderse— donde se confunden las percepciones recibidas de los bajos fondos fugaces, incultos, todavía inmaduros, aún no levantados de la inconsciencia alucinadora con las imágenes, las emociones de lo verdadero. Porque en la conciencia está lo *Maravilloso,* con que sobrepasar las cosas. Y el peyote nos dice dónde está y después de qué concreciones insólitas de un soplo atávicamente reprimido y obturado puede formarse lo Fantástico y renovar en la conciencia sus fosforescencias, su polvareda. Y esto Fantástico es de calidad noble, su desorden no es más que aparente, obedece en realidad a un orden que se elabora en un misterio y en un plano que la conciencia normal no

alcanza, pero que *ciguri* nos permite alcanzar, y que es el misterio mismo de toda poesía. Pero hay en el ser humano otro plano, oscuro, informe, donde la conciencia no ha entrado, pero que la rodea como con una prolongación iniluminada o como con una amenaza, según el caso. Y que produce también sensaciones venturosas, percepciones. Son los fantasmas desvergonzados que atacan la conciencia enferma. Ésta se abandona y se funde enteramente si no encuentra nada que la detenga. Y el peyote es la única barrera que el Mal encuentra de este lado horrible.

Yo también tuve sensaciones, percepciones falsas en las que creí. En los meses de junio, julio, agosto y hasta septiembre pasado, yo me creí rodeado de demonios y me parecía percibirlos, verlos cobrar forma alrededor de mí. No encontré nada mejor para ahuyentarlos que hacer a cada instante signos de la cruz sobre todas las partes de mi cuerpo y del espacio donde yo creía verlos. También, yo escribía, no importaba sobre qué pedazo de papel o sobre los libros que tenía a mano, conjuraciones que no valían nada ni del punto de vista literario ni del punto de vista mágico, porque las cosas escritas en ese estado no son más que el residuo, la deformación o más bien la *falsificación* de las altas luces de la VIDA. A fines de septiembre, esas percepciones obsesionantes, y por sí mismas ilegítimas, empezaron a desaparecer; en octubre ya casi no existían. Después del 15 o 20 de este noviembre pasado, sentí regresar a mí la energía y la claridad. Sobre todo, al fin sentí libre la conciencia. Pero ningunas sensaciones falsas. Pero ningunas percepciones malas. Entretanto, día por día, lenta pero seguramente, un sentimiento de seguridad, de certidumbre interior, tomó posesión de mí.

Si en estos últimos tiempos yo tuve gestos que se parecían a los de ciertos enfermos víctimas de manía religiosa, no fueron más que el residuo de hábitos lamentables que adquirí frente a creencias que no existían. Como el mar al retroceder deja sobre la arena un depósito mixto que los vientos vienen a barrer, yo puse, después de varias semanas, toda mi fuerza de voluntad en deshacerme de estos pequeños residuos. Y afirmo que, día por día, se iban.

Pues, hay una cosa que los sacerdotes del peyote de México me ayudaron a advertir y que el poco peyote que tomé abrió en mí consciencia. Que en el hígado humano donde se produce esta alquimia secreta y este trabajo a través del cual el yo de todo individuo escoge lo que le conviene, lo adopta o lo rechaza, entre las sensaciones, los deseos, que el inconsciente le forma y que componen sus apetitos, sus concepciones, sus creencias verdaderas, y, sus *ideas*. Es ahí que el yo se vuelve consciente y que su poder de apreciación, de discriminación orgánica extrema se manifiesta. Porque es ahí donde Ciguri trabaja para separar lo que existe de lo que no existe. El hígado es el filtro de lo inconsciente, pero el bazo es la respuesta física de lo infinito. Esto, por otra parte, es otra cuestión.

Pero para que el hígado pueda cumplir su función, es necesario por lo menos que el cuerpo esté bien alimentado.

Uno no puede reprocharle a un hombre enfermo, desde hace seis años en un manicomio, y que desde hace tres años viene pasando hambre, un doblegamiento *oculto* de la voluntd. Sucede que me quedé algunos meses sin comer azúcar o chocolate. En cuanto a la mantequilla, no sé cuánto tiempo hace que no la pruebo.

No me levanto jamás de la mesa sin una sensación

de hambre porque las raciones, como se sabe, son muy reducidas.

Y especialmente el pan es insuficiente. Fuera del pedazo de chocolate que me dieron ayer, hacía ocho meses que no lo comía. Yo no soy un hombre que se deje desviar de cumplir con su deber sea por lo que sea, a menos que se me reproche la ausencia de energía en una época como ésta en que los elementos indispensables para el restablecimiento de la energía no existen en la comida que se nos da a todos. Y sobre todo, ya no me obligan a los electrochoques para las deficiencias que uno bien sabe no están más allá del control de mi propia voluntad, de mi lucidez, de mi inteligencia. Basta, basta y basta de este trauma de punición.

Cada dosis de electrochoques me hundió en un terror que cada vez duraba varias horas. Y yo no veía venir sin desesperación cada nueva aplicación, porque yo sabía que una vez más perdería el conocimiento y me vería por todo un día asfixiado en mí mismo, sin llegar a reconocerme, sabiendo perfectamente que yo estaba en algún sitio, pero vaya a saber el diablo dónde, y como si estuviera *muerto.*

Con todo esto estamos lejos de la curación por el peyote. El peyote, de acuerdo con lo que vi, *fija* la conciencia y le impide descarriarse, abandonarse a impresiones falsas. Los Sacerdotes mexicanos me mostraron, sobre el hígado, el punto exacto donde ciguri, donde el peyote produce esa concreción sintética que sustenta duraderamente en la conciencia el sentimiento y el deseo de la verdad. Y que les da la fuerza para abandonarse ahí desechando automáticamente el resto.

Es como el esqueleto venidero que regresa, me dijeron los tarahumaras, del RITO NEGRO, LA NOCHE QUE MARCHA SOBRE LA NOCHE.

El rito del peyote fue escrito en Rodez, el primer año de mi llegada a este manicomio, ya después de siete años de encierro, tres de los cuales han sido de reclusión secreta, con envenenamientos sistemáticos y diarios. Representa mi primer esfuerzo de volver a entrar en mí después de siete años de alejamiento y de castración de todo. Es un *envenenado* reciente, secuestrado y *traumatizado* que relata sus recuerdos antes de la muerte. Es decir, que el texto no puede ser sino confuso. Añado que este texto fue escrito en el estado mental estúpido del *converso* que los hechizos de la clerigalla, aprovechándose de su debilidad momentánea, mantenían en estado de servidumbre.

Yo escribí *El rito del peyote* en estado de conversión y ya con ciento cincuenta o doscientas hostias recientes en el cuerpo, de donde mi delirio acerca del Cristo y de la cruz de Jesucristo. Porque nada me parece ahora más fúnebre y mortalmente nefasto que el signo estratificador y limitado de la cruz; nada más eróticamente pornográfico que el Cristo, innoble, concretización sexual de todos los falsos enigmas psíquicos, de todos los desperdicios corporales pasados a la inteligencia, como si ésta no tuviera nada más que hacer en el mundo que servir de materia de jeroglífico, y cuyas más bajas maniobras de masturbación mágica producen la descarga eléctrica.

LA CONCIENCIA humana tiene el derecho de hacerse muchas preguntas, y yo me hice muchas por toda la tierra; hasta esa interrogación extrema en que ya no hay ni conciencia ni pregunta, sino una llama indescriptible, única, que brota del espíritu de Dios cada vez que Su Corazón se alarma.

Porque para el que incita el elemento intelectual de las cosas con su corazón, hay un punto donde, como el peyote de los tarahumaras, toda percepción se despliega en cruz como una tela, estalla de tal manera que uno no sabe si esa cruz ha salido de su propio corazón o del corazón de ese Otro, que en este caso no es el Otro, un Otro, sino AQUÉL, el único Distribuidor de Llamaradas, cuya lengua taladra y recoge el gusto por la Palabra, mientras el corazón que latía como un Doble reconoce a SU GENERADOR.

Porque si no hay ni Dios ni problema, entonces tampoco hay corazón para percibir o desgarrar la percepción que taladra y *uno mismo* desgarrarse en cruz en medio de la percepción.

A fuerza de ver mentir a los hombres a mi alrededor, mentir sobre lo que hace ser idea a ese rechazamiento imbécil de acercarse a las ideas, yo he experimentado la necesidad de alejarme del hombre y de irme a donde por fin pudiera acercarme libremente con mi corazón, todo este corazón que en presencia de mi conciencia atenta recoge y limpia las emociones de imágenes que le vienen de lo Absoluto circular, esa ola tejida atravesando mi columna vertebral y que mi corazón entonces vomita con el espasmo de un mar.

Lo que es el Yo, no sé. ¿La conciencia? Una repul-

sión espantosa de lo Innominado, de lo mal tejido, porque el Yo viene cuando el corazón por fin lo ha anudado, elegido, sacado de esto o de aquello, contra esto y por aquello, a través de la supuración eterna de lo horrible, cuyos no yo, demonios, acometen lo que será mi ser, este ser que yo no dejo de ver frente a mis ojos en tanto Dios no haya cerrado con llave mi corazón.

Uno ve a Dios cuando lo quiere; y ver a Dios no es estar satisfecho con el pequeño enclave de sensaciones terrestres que no han hecho otra cosa sino abrir un poco más el apetito de un yo y de toda una conciencia que este mundo no deja de asesinar y de engañar.

Un día estuve lejos de Dios, pero nunca me sentí tan lejos de mi propia conciencia, y vi que sin Dios no hay ni conciencia ni ser, y que el hombre que se cree aún vivo no podrá nunca más entrar en sí.

Es así, pues, que yendo hacia Dios hallé a los tarahumaras.

La idea más alta de la conciencia humana y de sus respuestas universales: lo Absoluto, la Eternidad, lo Infinito, existe aún entre esta raza de viejos indios que dicen haber recibido el Sol para trasmitirlo a los que lo merezcan, y los que en el Rito de ciguri han conservado la puerta orgánica de la prueba, por la que nuestro ser, que la asamblea impura de seres ha despreciado, sabe que está ligado a eso más allá de las percepciones corporales donde el corazón del Divino se consume llamándonos.

Yo no sé cuántos, todas las doctrinas de iniciación de la tierra, cuya única fuente se llama JESUCRISTO, dicen haber conocido soles, del primero hasta el sexto, pero bien se diría que los tarahumaras de México no han descendido aún del primero porque han conservado en sí la imagen de esa fuente que ellos llaman el Hijo de Dios.

—Un día —dicen los sacerdotes de TUTUGURI— el Gran Curandero Celeste apareció como si hubiera nacido de los labios entreabiertos del Sol, EL DESEOSO, Su Padre en la Eternidad. Y Él era, Él mismo, ese Sol con la Primera Cruz en las manos y Él daba el toque; y otras Cruces Solares y Dobles de Soles nacían de Él y salían a cada sílaba que esa Boca de Cruces Celestes en hostias de luz imprimía en la inmensidad.

Seis veces la Cruz de luz golpeó y el Sol rebotó en los espacios. Y el último era inextinguible y puro y tal como se ve ahora sobre el mar y sobre las tierras. En el primero, la noche había entrado en la luz porque el Hijo del Deseoso, al subir hasta su Padre, había recobrado con Él su marcha en la Eternidad.

Pues, ésa es la verdadera historia de Jesucristo tal como las doctrinas del cristianismo de las Catacumbas nos la han trasmitido; y yo quise ver tan detrás de la memoria sagrada de los ritos que no sé qué paganismo escondido reconocerían los tarahumaras de nuestra época en su Iniciador.

Y se les mostró un grabado de la figura auténtica de Cristo, la misma que parmanece impresa en el velo de Santa Mónica durante la marcha hacia el Gólgota, y después de haberse puesto de acuerdo misteriosamente, los sacerdotes del Tutuguri vinieron a decirme que, en efecto, así era su cara, y que, en otro tiempo, así se les había aparecido a sus antepasados el Hijo de Dios.

Y en sus viajes, este Curandero de lo Infinito les había dado una planta para volver a abrirle al alma tentada y fatigada las puertas de la Eternidad. Y esa planta es el ciguri.

Porque el alma, como la tierra, va del día a la noche; solamente el sol va de luz en luz, para él no hay más que el día; la noche es lo que siempre está lejos de él.

¿Pero quién dirá de noche que no hay sol; quién dirá cuando los cielos están cubiertos de nubes que ningún sol jamás los ha coronado? Hoy eso es todo lo que los hombres dicen a propósito de alguien que vi tan realmente como veo el sol. ¡Y no tengo la menor duda los días de lluvia! Como yo, todos los que yo amo sobre la tierra han deseado y echado de menos a este Alguien; y ellos y yo hemos viajado alrededor de algo inconmensurable, como siguiendo la órbita perdida de un astro, hasta que el astro estalló frente al ojo humano y lo vimos estallar. Y quien, entre mis amigos y mis hermanos, vio estallar ese sol terminará por recordarlo y decirlo; ¡qué día tan bello aquél! En cuanto a los otros, se habrán convertido demasiado en bestias para ofuscar la Verdad.

—Sucede a menudo que la noche desciende en el alma, de tal manera que ésta, violentada por tentaciones y cansada, no sabe muy bien de dónde viene: de arriba o de abajo, de la luz o de las tinieblas. Entonces interviene el peyote suministrado por Jesucristo: quita el alma de detrás de la espalda y la coloca otra vez en la luz eterna, como vino del Espíritu de arriba; y haciéndole permanecer en ese Arriba, le enseña a distinguir entre ella y esa energía insondable que es como el infinito múltiple de sus propias capacidades y que se nace allá donde miles de miles de llamados seres nos extinguimos y nos secamos.

—Tan alto como he subido en las tinieblas de lo mental, por esto o por aquello, no siempre tengo conciencia de haberme decidido por las razones más claras. —Entre el yo y el no yo existe una guerra que los siglos hasta ahora no han podido zanjar. Lo Ilusorio, que no me gusta, muy a menudo me da la impresión de ocupar mi conciencia con un vigor seductor mucho más fuerte que lo Real. Es que antes que yo existe la tentación: ten-

tación de ser esto o aquello, como esto o aquello, así o asá. —Es la razón de ese espantoso combate que en la preconsciencia de mi Voluntad y de mis actos he librado con el que no es yo. —Pero quién me dirá en virtud de qué me decidí a escoger mi consciencia. El hombre vive el Bien y el Mal como si una fuerza se los dictara, pero jamás se ha visto en la Fuente distribuidora de impulsos innominados que le llevan a juzgar y a preferir. Cuando hace el Bien, lo juzga mejor, tranquilizante y preferible, pero cuando hace el Mal, o cuando piensa en éste por un instante, se pregunta si por casualidad y por qué razones no sería el mejor, razones justamente desaparecidas de su consciencia, que el Mal acaba de nublar. Él concibió el Bien como Bueno y el Mal como malo, como Dios jamás ha dejado de decírselo. Pero jamás ha querido prestarle atención a Dios.

—Al aceptarse así, sin curiosidad por Dios y sin problema, el hombre no es más que un autómata inerte, generador de tedio y de locura, abandonado por toda conciencia, y del que el alma aún pura ha huido porque siente llegar el momento en que ese Autómata va a parir una Bestia, y la Bestia un demonio obsceno.

Yo sentí, pues, que era necesario remontar la corriente y distenderme en mi preconsciencia hasta que me viera evolucionar y *desear*. Para eso me sirvió el peyote. —Conducido por él, vi que me fue necesario defender lo que soy antes de nacer y que mi Yo no es más que el resultado del combate que yo libré en lo Supremo contra la mentira de las malas ideas.

Por más que los seres tratan de mascullar que las cosas son tal cual y que no hay más que buscar, yo, yo vi que perdieron pie, y que desde hace mucho tiempo *ya no saben lo que dicen* porque no saben ya a dónde fueron a buscar los estados en que se distienden sobre

la ola de ideas y en que se obtienen las palabras para hablar.

Es que hace varios siglos que sus pensadores, como ellos, se rindieron debido a ese esfuerzo de honor que hay que hacer para merecer la conciencia cuando se sabe dónde es necesario obtenerla.

La inconsciencia no me pertenece excepto en sueños; por otra parte, todo lo que veo en éstos y que arrastra, ¿es una forma marcada para nacer, o lo sucio que yo rechacé?

La subconsciencia es lo que transpira premisas de mi voluntad interior, pero no sé muy bien quién reina ahí; bien creo que no soy yo, sino la ola de voluntades enemigas que, no sé por qué, piensan en mí. Jamás tuve en el mundo otra preocupación ni otra idea que tomar mi lugar, en mí, en mi cuerpo y en mi yo.

En la preconsciencia vuelvo a ver todas estas malas voluntades lanzar sus Tentaciones contra mí y golpearme, pero esta vez, armado de toda mi consciencia, no me importa sentirme allí.

El peyote me mantendrá en la preconsciencia; y por encima del estado del hombre, yo sabré de dónde surgió mi Voluntad y cuál es esa fuerza con la que retrocedió hacia el lado hacia el cual el Bien llama contra el Mal que la perseguía.

El Bien y el Mal, dicen los Sacerdotes del ciguri, como lo repitieron después los Místicos de Jesucristo, no ya en sensaciones y visiones, sino con la prueba del martirio y la experiencia de sus llagas, el Bien es lo que existe y el Mal lo que no existe, lo que no vivirá y lo que dejará de ser. El Yo del hombre no siempre creerá. Pero le es necesario alcanzar esa ciencia.

Y bien parece que, en su origen, el objeto de la Danza del peyote, rito sentencioso de enseñanzas de la planta

dada al hombre por Jesucristo, haya sido de invitar al ser humano a alcanzar su consciencia. Porque sin ayuda, él no puede decidirse a hacerlo.

El alma necesitó miles de pruebas para reconocer lo que aceptaba o rechazaba en esa efusión de apetitos desaforados en que la consciencia no deja de expiar y de nacer por encima de toda figura de pureza o de pecado.

Yo vivo y nací con la tentación ilimitable del ser: ¿qué será de mí, de dónde vengo, a dónde iré y cómo? Y no sé si con la muerte dejaré de escoger, de luchar, de rechazar. —¿Pero por qué es necesario que en todos mis impulsos hacia el más allá, hacia la apertura, hacia la proliferación, no dejen de entremeterse esta supuración de lo infame, estas insinuaciones de un erotismo abyecto?

¿Jamás veré, pues, las cosas a la luz de la castidad en que nacieron? ¿Por qué a mi tentación pura de ser y de vivir se añade este anhelo sórdido de no ser más que a través de y en el pecado?

Hoy el hombre es sucio e impuro. Pone al mismo nivel lo abyecto y lo sublime, el erotismo y la poesía.

Un día quise rebatir este yugo detestable que yo bien sentía no partía de mí, pero que me fue impuesto por la coalición infernal de seres que sitiaron y profanaron la consciencia como desordenan la realidad.

Y vi sobre las montañas de México, por encima de todas las pruebas humanas, brillar las llamas de un Gran Corazón Sangrante. —Tomado, al subir, como por el brazo del mal, me vi arrojado fuera de lo conforme no asegurado de las cosas y exhibido como yo mismo, en la verdad de lo esencial.

Hay detrás de ciguri la plenitud, la plétora, la plétora de la saciedad.

Pero en el fondo de ciguri, y en ese Corazón flameante, hay una figura, en la que no podía reconocer a Jesucristo: la percepción íntegra de lo inalterable, la Cruz indefectiblemente señalando los puntos cardinales de toda saciedad.

Con JESUCRISTO-EL PEYOTE oí el cuerpo humano, bazo, hígado, pulmones, cerebro, truenos en las cuatro esquinas de lo Infinito divino. —Y de qué necesidad extraordinaria procedía su disposición orgánica.

Pero interiormente devuelto a la estatura de mis miembros, vi aparecer la Cruz del Calvario como un desgarro ensangrentado de órganos que le permitió a la consciencia humana alcanzar por las virtudes de esa sangre los vados de la Eternidad.

Y esa cruz me explicó la consciencia humana. Y debido a ciguri, vi los prototipos originales de todo estado y de toda forma henchirse hasta el punto de un estremecimiento terrible en que el alma del hombre se descuartiza al momento mismo en que se imagina que va a caer en eso opaco que tiene la forma del pecado. —Porque arraigarse en la conciencia es permanecer más allá del pecado. —Y no tiene derecho a llamarse conciencia más que lo que ha sabido no salir jamás de los vados de la Eternidad. —Fuera de ahí, el ser humano va a hundirse tanto que él se cree aún vivo cuando los videntes lo ven ya salvado.

Con Ciguri-Jesucristo, en los altos nubarrones vi todo lo que es consciencia y ser y, más arriba, en lo inexistente, esa imagen en que la conciencia degradada del hombre creyó amoldar la sexualidad. —Porque ésta es el pecado. Y alcanzarla es huir del ser para perderse en la nada.

Así la experiencia con el peyote me apartó de la nada y, después de saltar la cruz de espasmo en que mi

corazón se había convertido al resplandecer, fui detrás de las cosas, allá donde la Virgen de lo Eterno me tocó, y después otra vez volví a la tierra como con el pensamiento aniquilado.

Cierto, no había llegado a Dios, porque no se llega a la Divinidad por medio de una prueba experimental, física; sin embargo, comprendí una de las leyes esenciales, por la que su fuerza al trasmitirse ha regulado el tenor del Ser, su tenor de pureza.

Entre los tarahumaras de la montaña comprendí que hay que ser casto o perecer, lo que el Mal les había hecho olvidar.

Esta ley no es sólo para mí; fue escrita para todos los hombres, desde siempre y para siempre. Y sé que se volverá a ver y que mientras tanto no se irá. —Y que debido a esta ley, el hombre antes de irse de la tierra sudará sangre.

En cuanto a Dios, toda la Altura Rigurosa que nada en el mundo puede arrancar, no se encuentra en lo irreal, sino en lo real, muy afuera de la consciencia ordinaria en que reside su realidad. Pero la Suprema Realidad divina está en el fondo del corazón de todo hombre para el que el Amor es amar. Amar de todo corazón; dar sin tomar. —Lo que los sentidos no pueden hacer. Y lo que el mundo de la vida terrestre se ha negado a realizar.

Los que dicen que no hay un Dios han olvidado el corazón.

La emulsión infinita del corazón es la que el Mal quiso aniquilar en los hombres. Pero esta emulsión tiene muchos pliegues, muchas capas, muchas sustancias y muchas tramas; cada capa es una idea, la idea de un estado del corazón, y un ser con su alma; y cada estado de lo sensible es una sustancia salida de Dios y la Fuente

de toda Sustancia en ese Corazón Dador, Distribuidor de sustancias del ser que le da al Ser su sustancia en lo multiforme de lo Infinito. Y el que no pudo ser muerto, ¿dónde moriría? Porque idea de lo eternamente Renaciente, Dios es, además, Alguien; y este Alguien, lo Activo inagotable que, por encima de todo sueño, acepta eso que, en lo más lejos de Sí Mismo, más tarde, ¡Él dará! Después. En ese más tarde en que ha estallado la Palabra, su Hijo, en llamas de Amor, que jamás se agotará.

Y al año siguiente fui a buscar este Dios de Caridad Eterna entre los irlandeses.

Apéndice

Entre los Sacerdotes de ciguri hay una doctrina extraña que se parece de una manera extraña a la de la Gracia que hace doscientos años provocó unas luchas muy agrias. Pero que ha provocado luchas peores, no ya en debates de conciencia o en palabras, sino en la realidad en los tiempos después de la muerte de Jesucristo. Pero, aquéllas han sido olvidadas. Y no obstante...

Estos sacerdotes del ciguri dicen que el peyote no se le da a todo el mundo y que para tener acceso a él es necesario estar predestinado. Porque ciguri es un Dios celoso de su ciencia y no permite que sea olvidada. Pues, los estados por los que el peyote hace pasar son un vértigo horrorosamente severo. Quien, al salir haya perdido algo, no puede ya tener derecho a la Palabra porque sin quererlo mentirá sobre lo esencial. Y lo Esencial es la protección de Dios.

Pero ciguri se defiende por sí mismo y el que no haya entrado con la conciencia bien pura devolverá a lo Infinito todas las partes esenciales de su conciencia, como si fuera indigno de quedarse con ellas. En cuanto a lo abyecto, se quedará en la puerta. Y entrar en el peyote con la conciencia enferma es exponerse a un castigo horrible.

UNA NOTA SOBRE EL PEYOTE

Tomé peyote en México en la montaña y dispuse de un paquete que me hizo permanecer dos o tres días entre los tarahumaras; pensé entonces, en aquel momento, que estaba viviendo los tres días más felices de mi existencia.

Había cesado de aburrirme, de buscar una razón a mi vida y de tener que cargar mi cuerpo.

Comprendía que estaba inventando la vida, que ésa era mi función y mi razón de ser y que me aburría cuando había perdido la imaginación y el peyote me la daba.

Un ser se adelantó y de un golpe hizo salir el peyote de mí.

Con él hice carne picada real, y el cadáver de un hombre fue despedazado y lo encontraron despedazado en algún lugar,

rai da kanka da kum
a kum da na kum vönoh

Dado que este mundo no es el inverso del otro y mucho menos su mitad,

este mundo es también una maquinaria real cuya palanca de mando poseo, es una fábrica verdadera, cuya clave es el humor-nato.

sana tafan tana
tanaf tamafts bai

TUTUGURI, EL RITO DEL SOL NEGRO

Y ABAJO, como debajo de la pendiente amarga,
cruelmente desesperada del corazón,
se abre el círculo de las seis cruces,
    encajado,

como en la tierra madre,
desencajado del vínculo inmundo de la madre
    que babea.

La tierra de carbón negro
es el único asiento húmedo
en esta grieta de la roca.

El Rito es el nuevo sol que pasa por siete puntos
antes de estallar en el agujero de la tierra.

Y hay seis hombres,
uno para cada sol,
y un séptimo hombre
que es el sol
    crudo
vestido de negro y de carne roja.

Pues ese séptimo hombre
es un caballo,
un caballo con un hombre que lo lleva.

Pero es el caballo
quien es el sol
y no el hombre.

Sobre la desgarradura de un tambor y una trompeta
larga,
extraña,
los seis hombres
que estaban acostados,
enroscados sobre la tierra,
resplandecen sucesivamente como girasoles;
no son soles,
sino suelos movedizos,
lotos de agua,
y a cada chorro
corresponde el gong cada vez más sombrío
    y *hundido*
    del tambor
hasta que de repente se vea llegar al gran
galope, con velocidad de vértigo,
el último sol,
el primer hombre,
el caballo negro con un
    hombre desnudo,
    absolutamente desnudo
    y *virgen*
    sobre él.

Habiendo saltado, avanzan siguiendo meandros
circulares
y el caballo de carne sangrienta enloquece
y caracolea sin cesar
en la cumbre de su roca
hasta que los seis hombres

hayan acabado de cercar
completamente las seis cruces.

Y el tono mayor del Rito es justamente
la ABOLICIÓN DE LA CRUZ.

Cesando sus vueltas
arrancan
las cruces de tierra
y el hombre desnudo
sobre el caballo
arbola
un inmenso hierro a caballo
que ha remojado en un tajo de su sangre.

Y ES EN MÉXICO...

NUNCA recobré mis recuerdos respecto a mi vida pasada hasta épocas indefinidamente distantes, como me sucede desde hace diez años.

Y es en México en la alta montaña, hacia agosto-septiembre de 1936, cuando empecé a encontrarme en verdad.

Subí a los tarahumaras con un signo, una especie de pequeña espada de Toledo, atada por tres anzuelos que me había sido obsequiada por un negro hechicero de La Habana.

—Con esto —me dijo— podrá usted entrar.

Pero yo no había deseado entrar.

Pero quien va a ver algo es para entrar en un mundo específico, pero hasta entonces cerrado, insospechado, no es la idea que me hago de las cosas,

para mí no se trata de entrar sino de salir de las cosas,
pero quien se aleja es también para entrar
salir quizás pero en algo, abandonar el aquí para fun-
[dirse allá,
fundirse y liberarse fuera del allá,
no fundirse sino liberarse en ninguna parte,
no saber más,
renunciar a haber existido y no sufrir más nunca;
las alternativas son innúmeras y tampoco están ya, cada religión e individuo tienen la suya, y todo es idiota.

Yo no era ese aprendiz yogi que busca salir para entrar en otra parte en el continente de algo, ser arrancado del dolor del problema, fundirse y no salir jamás.

No iba yo hacia el peyote como curioso, sino al contrario, como desesperado que quiere arrancar de sí el último girón de la esperanza, separar la última y pequeña fibra roja de la esperanza espiritual de la carne.

El peyote, ya lo he dicho, es una raspadura, un pedazo de madera acuchillada, incrustada con todas las escardas, con todas las ranuras de memoria que ahondarán su cuerpo endurecido.

Quien desee encontrar allí una noción pierde algo más que un miembro del espíritu, un poco más que un esqueleto en vida.

Pero no era eso lo que yo buscaba.

Pues contrariamente a lo que pudiera creerse, jamás he buscado lo supranormal.

Pues no iba yo al peyote para entrar sino para salir. No creo en los mundos del espíritu y no creo en las plantas que sean su Cerbero, o la prisión como el opio, el hachís, la cocaína, el peyote, la marihuana.

Siempre padecí bastante el mal de vivir, los estados considerados como normales: ir, venir, sentarse, levan-

tarse, caminar, correr, darse vuelta, agacharse, abrazar-se, distender, reclinarse, acostarse, calmarse encogerse, masticar, tragar, enunciar, pronunciar, articular, para ir a buscar, en eso que se llama mefíticamente las drogas, los estados supranormales.

La primera virtud del opio es la de devolvernos la realidad y permitirnos mantenernos en ella, sin delirio ni alucinación, con equilibrio y ponderación.

Con el opio lo real posee su aspecto verdadero, sin pérdida ni exageración, fuera del peso muerto de los revestimientos imbéciles, de las corporizaciones espirituales imbéciles que la literatura, la poesía, el espíritu, la filosofía, la razón, los ritos, la inteligencia, la moral, le habían agregado siglo tras siglo.

El peyote no devuelve a lo real, pero nos decepciona de la inteligencia y nos devuelve a la vida como purgados después de una fase inefable de trances donde se...

Yo no quería entrar cuando fui al peyote en un mundo nuevo, sino salir de un mundo falso.

Y en este mundo, aparte del hecho de tener un cuerpo, de caminar, de acostarse, de velar, de dormir, de estar en la sombra y en la luz (y hasta la luz es dudosa) todo es falso.

Nadie en la situación en la que estamos puede ya decir que exista en él un dolor o una sensación pura surgida de sí y que le devuelve lo que él es.

Vivimos en un odioso atavismo fisiológico que hace que aún en nuestro cuerpo y solos ya no somos nunca libres, puesto que cien padres-madres han pensado y vivido por nosotros antes que nosotros y lo que podríamos en cierto momento, a la edad llamada de razón, encontrar de nosotros mismos, la religión, el bautismo, el sacramento, los ritos, la educación, la enseñanza, la medicina, la ciencia se apresura a quitárnoslo.

Iba yo hacia el peyote entonces para lavarme.

Es necesario creer que el mundo del espíritu y de la inteligencia ya hecha, el mundo de la razón y de las cosas desde siempre estable en su ser unánime y obsceno de inanidad no lo han escuchado de esta oreja, pues que las fatigas de seis mil metros para escalar montaña a caballo, no fueron nada al lado de todas esas olas furiosas de resistencia que vinieron sobre mí y que me fueron lanzadas desde todos los lugares de la extensión.

Ya he dicho algo de todo esto en mi pequeño libro *Viaje al país de los tarahumaras,* pero no lo dije todo; ese libro tal como está escrito y sin disimular lo esencial, no pone lo suficiente el dedo en la llaga.

Porque escribí además del *Viaje al país de los tarahumaras* muchos otros artículos que se quedaron en México y que jamás pude volver a encontrar, y esos artículos decían en negro sobre blanco la verdadera naturaleza de los obstáculos junto a los que me debatí, durante un mes sobre la montaña.

Esos obstáculos se llaman maleficios y cerca de cinco semanas tuve que luchar día tras día contra esas hordas incansables e indescriptibles de brujerías.

Cuando en general se habla de brujería, ni a quien se le habla, ni aquel que habla de ello creen totalmente ni toman muy en serio la maniobra que él acusa. "Se ha debido —dice— lanzar un maleficio sobre mí, estoy pertinentemente seguro de haber sido embrujado en tales circunstancias por un fulano", pero no sabrá decir de qué manera, dónde y cómo se produjo la brujería.

Es así que la palabra brujería no deja en general en el espíritu más que el sentimiento de un vago malestar, de una especie de opresión anormal, pero muy poco caracterizada, que no abandona jamás la atmósfera del mito para encontrar la de la realidad.

Por lo que a mí se refiere, ése no es el caso y no lo fue jamás, puesto que los maleficios en el país de los tarahumaras sólo fueron un episodio pasajero a mitad de esta larga e interminable batalla con lo oculto, que lejos de apagarse no cesa cada día de aumentar y de empeorarse.

Pero no estamos aquí en el gabinete del doctor Ferdière en Rodez y aunque corriera yo el riesgo, como me sucedió en el gabinete del doctor Ferdière en Rodez, debieran aparecer dos enfermeras dispuestas a saltarme encima, que no me callaría la boca ni siquiera la amenaza de que me pasaran de nuevo por los electrochoques, y todo lo que tenga que decir sobre esta indignante e ignominiosa cuestión pienso poderlo decir en paz. Jamás me fue posible pronunciar en Rodez, delante del doctor Ferdière, la palabra brujería sin ser acusado inmediatamente de *delirar,* y amenazado con electrochoques y terapia insulínica. He sufrido las brujerías de la montaña de México, he sufrido otras un poco en todas partes, las he padecido especiales en Rodez, y un día tuve la ingenuidad de quererlas mencionar con el doctor Gaston Ferdière, médico en jefe del asilo de Rodez.

No acababa de abrir la boca para decirle que creía estar embrujado y de qué manera, pues había reunido un mundo de precisiones extremadamente concretas, localizadas y circunstanciales, cuando me cortó brutalmente la palabra deciéndome:

—Pero veamos, señor Artaud, creo que su delirio recomienza.

—Cómo mi delirio; le estoy citando hechos y voy a mostrarle las pruebas.

—Pero exactamente, exactamente es eso, delirio con obstinación; pues bien voy a recomenzar una serie de

electrochoques y escribiré a su amigo Jean Paulhan que voy a hacerlo de nuevo.

—Pero yo no soy el único escritor que haya hablado de brujería y Huysmans en *Là-Bas*...

—Huysmans estaba loco como usted y todos aquellos que han creído en el más allá eran también locos; vea usted a Nietzsche y Gerard de Nerval. En cuanto a los maleficios, nunca se ha podido probar el acto de la brujería, y puesto que usted se obstina, usted permanecerá para siempre en esta casa internado durante toda su existencia.

Yo quise decirle que no sólo existe la brujería, sino que yo lo creía a él también poseído en ese momento y que podía haber, alrededor y detrás de él, el círculo escalonado de todas las malas conciencias interesadas en cerrarme la boca y en hacerme perder la memoria gracias a una nueva serie de electrochoques.

Pero no creo que yo pueda pasar por un cobarde y hubo cierto día de diciembre de 1944, en el que amenacé al doctor Ferdière con saltarle encima y estrangularlo si no renunciaba inmediatamente a una serie de electrochoques que quería aplicarme; pero ese día en el consultorio de ese médico como de plomo, material y físicamente *congelado,* estuve en la imposibilidad absoluta de articular una sola palabra. Sin embargo, hay cierta carta aparecida en mi libro de cartas de Rodez donde relato (en la página 51) en qué circunstancias el doctor Ferdière fue embrujado y dormido en su propia oficina por una mujer, una católica practicante de Rodez, que le rogó me retirase la autorización de ir a la ciudad, de guardarme en el asilo y de tratarme allí: electrochoques, terapia insulínica, cardiazol, etcétera.

Además, esta carta se la entregué al doctor Ferdière antes de enviarla, y éste, después de haber leído su con-

tenido, vino al día siguiente para decirme: "Hemos leído su contenido y la hemos enviado."

Y sin embargo es el mismo hombre que meses más tarde me amenazaba con electrochoques si no renunciaba yo a la idea de que la historia de mi existencia sólo puede explicarse con brujerías.

Además, dije que sin maleficios mi vida no hubiese sido jamás la de un hombre que hace 31 años, exactamente, que desde el mes de septiembre de 1915, necesita del opio para volver a ser él, y que sin opio no puede encontrarse ni comprenderse y que por lo demás le debe al opio seguir con vida aún y haber podido soportar la vida.

Puesto que la historia de mi vida no ha sido jamás clara y no es claro que un joven de veinte años, que no frecuenta esos medios y vive solo, reciba en pleno mediodía, quiero decir a la hora del mediodía en Marsella, en el mes de julio de 1916, una cuchillada de un chulo, en las circunstancias que he relatado en mis cartas de Rodez (en la página 38).

Tampoco es muy claro ni muy normal que un hombre que se pasea en Dublín con un bastón quizás heteróclito, pero que en sus manos tiene más bien el aspecto de objeto teatral y no de arma, reciba en una plaza de Dublín a las tres de la tarde, el 18 de septiembre de 1937, un macanazo de un agente provocador, que le parte en dos la columna vertebral, cicatriz y lesión que 20 médicos han comprobado y visto.

Existió siempre en mi vida un aura sombría y esta aura no fue una imagen poética sobre las alturas de las montañas mexicanas, en el país de los tarahumaras, sino una oleada pestilente de miasmas que oscurecían el aire de ondas furiosas, tres, cuatro, cinco, seis veces por día, y eso cerca de un mes.

Un maleficio es una influencia tenebrosa, mágica, llevada por cuerpos, lanzada por cuerpos, transmitida y transferida por seres inagotables de cuerpos, no psíquicos, sino orgánicos, ponderables, perfectamente dibujados y delimitados.

Lo he dicho, escalaba la montaña a caballo como una especie de autómata paralizado.

El sentimiento del vacío inagotable que existe en mí, la pérdida, la caída a pico de cualquier sentimiento apenas abierto y nacido, me había empujado en México a volver a tomar opio.

Yendo hacia los indios sabía que no encontraría opio y además quería encontrarme con el peyote, con un cuerpo virgen de toda otra especie de contactos, dispuesto a sentir el vértigo del vacío interno, la irrecuperable necesidad que había que arrebatarle a la vida.

Llegado al pie de la montaña arrojé en un torrente mi última dosis de heroína, después monté en mi caballo.

Al cabo de seis días mi cuerpo ya no era de carne sino de hueso, desecado por la multitud de excremento líquido que había perdido. La carencia de opio contrae las fibras, abre corrientes áridas en la piel, y la epidermis no es más que una encía irritable, una mandíbula a flor de piel.

Yo sabía eso. Pero en la montaña este estado revistió sensaciones desacostumbradas. No era ya un dolor sordo, sino una invasión molecular completa, que me atravesaba el cuerpo con sus ondas frías o terriblemente...

Y después de tres o cuatro días, los dolores de la desintoxicación se apaciguan, por lo menos hay una etapa que ya no se atraviesa hacia el cuarto día, después de lo cual el mal empieza a decrecer.

Por el contrario hacia el cuarto día tuve un espasmo,

una especie de sofocación de entrañas, como si mi vientre se hubiese convertido en el abismo tempestuoso de mi aliento, mientras que toda la parte superior de mi pecho estaba fría y paralizada.

El quinto día, creí entrar en el infierno. Veía yo rojo, literalmente y me parecía que la carretera ardía y mi propio caballo tenía como un miedo de avanzar. Había visto en los declives de la montaña, alrededor mío, extrañas idas y venidas de indios que aparecían para luego desaparecer. Se veía dos, tres, sacar la nariz por encima de un roca, después se eclipsaban bizarramente como si hubiesen querido jugar a las escondidillas conmigo. Le pregunté a mi guía lo que eso significaba; la primera vez, alzó los hombros, inclinó la cabeza y no dijo palabra; la segunda vez palideció y me miró con aire extraño; la tercera vez, como le interrogué con vehemencia, se confundió como si fuese un niño grande tomado en falta.

Un día avisté un grupo de indios acostados sobre la tierra en posiciones bizarras, la cabeza hacia abajo y los pies en alto, golpeando la tierra con sus manos y como tomando y tragándola por pedazos.

Y a 2 ó 3 kilómetros de distancia oía sus salvajes eructos; hacia el quinto día como sonidos de tan-tan. Pero no un tan-tan tranquilizante como el de las exposiciones y las ferias, no como un tan-tan uterino, perforante como algunos tan-tan árabes o negros, sino un tan-tan seco, árido y cuyo sonido parecía atornillarse, anudarse en el aire, como una serpiente, mucho después de la percusión del golpe.

Algo así como un ruido de carbón consumido que se rehíncha al desmoronarse.

Como si cien mil bosques carbonizados entregaran el alma, acusándonos.

Muchos indios tenían su mano a la altura del vientre y golpeaban la tierra con su puño izquierdo, virando hacia mí sus ojos furibundos.

Hubo algo peor y eso no pasaba entre los indios de la montaña, aunque pasara en otra parte, sin duda al mismo tiempo.

—Pero en fin, ¿qué es lo que quieren de mí, qué es lo que pasa —les grité una tarde—, y qué son esas farsas?

Me miraron estallando de risa, llenos de piedad ante mi ingenuidad.

—Señor, déjelos, no hay que molestarlos, hechizan —me dijo mi guía aterrorizado.

—¿Cómo, embrujan? Me lanzan ondas horrorosas, ¿y hay que dejarlos en paz?

Y en efecto, alrededor de ellos se elevaba una especie de polvo rojo ocre, por momentos negro.

—Lo están hechizando. Dicen que usted ve demasiado claro, que el mundo es falso, que las cosas no son lo que parecen, que usted lo sabe, que usted es el único que quiere decirlo; que todo lo que se ve es sólo una fachada, que la conciencia desborda sobre la conciencia, que lo que las gentes hacen abiertamente no es nada de lo que hacen cuando se esconden, etcétera, etcétera.

Pensé primero que era la tierra la que levantaban con sus puños, luego advertí que este polvo se formaba un poco por encima de ellos, después de una zona de vacío que acinturaba estrechamente sus cuerpos.

Este polvo estaba por encima de sus cuerpos como la flama de un álcali volátil.

Cuando sólo eran dos o tres quienes salmodiaban o se debatían, la flama se apagaba rápidamente, pero con que aumentara un poco su número, la flama tomaba aspecto de tornado y revistió cierto día la importancia de un crisol que ardiese en lo oscuro.

—¿Pero qué hacen exactamente? —le pregunté a mi guía—, cuando rascan la tierra con su puño izquierdo mientras mantienen su mano derecha a la altura del ombligo.

—Es que no es ombligo —me dijo entonces turbado mi guía.

Miré con cuidado que mis indios se masturbaban pura y simplemente, fusilándome con sus miradas que me parecían cómicas, pero que ellos, sin duda, querían asesinas.

—Ah, malditos, me embrujan y se masturban y lanzan sobre mí tornados de miasmas salidos de sus sexos de marranos. Y bien, vamos a verlos.

Estaban sobre la pendiente opuesta de la montaña en la que yo me encontraba. Un torrente nos separaba. Si hubiesen estado al alcance los hubiera degollado sin excitación.

Una rabia sin nombre se apoderó de mí, tanto por la ignominia de su maniobra como por la imposibilidad en que me encontraba para degollarlos.

Y de repente me regresó la memoria y comprendí toda mi existencia.

Estaba a punto de preguntarle a mi guía: "Pero en fin, ¿qué tienen contra mí?", cuando advertí que lo sabía yo y que lo que tenían contra mí era que yo era Artaud, el viejo Artaud crucificado en Jerusalén y que veían como resucitado: y que a todo precio y por todos los medios debían impedirle recobrar la memoria de su antigua personalidad.

Y por eso era necesario que a ningún precio tomara yo el peyote y lavase el espíritu con el rito de la raspadura negra, y por eso toda la montaña se levantaba contra mí. El objetivo era mi axfixia, mi muerte, y debo confesar que por momentos casi lo lograron.

Cómo pude derribar la barrera, realizando como ellos, y también la magia, pero no a su manera, y yo también soy pintor, me dije, al ver salir de sus cuerpos esas fuerzas de miasmas sombríos, que se juntaban a cincuenta centímetros por encima de su columna vertebral, frente a sus rótulas, su vientre, sus pómulos y sus pulmones.

Pero detrás de esos embrujamientos venían otros y los veía perderse en el horizonte por encima de sus cabezas, como si el espacio, al abolirse, hubiese disuelto la línea del horizonte y mostrase la tierra como un planisferio liberado de los cuatro puntos cardinales.

Por encima de ellos era aún más grave, infinitamente más grave que entre ellos.

Es que los indios, aunque malos, han evitado precipitarse en la bestialidad integral como el resto de la humanidad.

El último pudor frente al completo mal, la abyecta polución del Cristo erótico rojo devorando en testículos su propio cerebelo sexualizado, son los rojos quienes lo han conservado. Por eso no he visto en México las inenarrables escenas de sodomía en cadena que diariamente tienen lugar, tanto en París como en el fondo de Asia. Los maleficios para actuar tienen necesidad de la masa. Y quince personas apiladas unas sobre otras poseen mayor fuerza para hacer venir los malos espíritus que una sola en su lecho. Por lo demás, no hay malos espíritus, hay quince personas desnudas en actitudes macarrónicas, de las que el teatro verdadero podría obtener altas nociones técnicas si no tuviese tanto temor de emporcarse las manos.

El fin es transferirse mediante la succión del cuerpo de otro.

Pero lo que el Oriente, el débil Oriente, se transfie-

re cuando trata de hacerlo, no es el cuerpo de un individuo sino el cuerpo social de un pueblo, del que puede decirse sin forzar los términos que vampiriza las instituciones puesto que los elevados gurús iniciados de Mongolia o del Tíbet no se acercan desarmados cuando tocan el mundo secreto.

Solamente que estos altos gurús iniciados no son 15, son 1 500, 150 mil, 15 millones, 150 millones, 1 500 millones; y su masa constituye un teatro sin nombre.

Por eso, si un psiquiatra dice que los maleficios no existen, es una tontería bestializante como decir que el teatro, la tragedia, el drama romántico, el teatro de marionetas, los títeres, el mimodrama, la danza, el *two-step* o el *cake-walk* no existen.

Puesto que un maleficio es una maniobra, no psíquica sino física, que alerta y pone en pie a veces poblaciones enteras, con enfiladas numéricas de cuerpos de hombres y de mujeres, junto a los cuales las muchedumbres de peregrinos de Lourdes no son más que porquerías miserables.

Por más que se sienta fuerte o libre, o dueño de su conciencia, de su inteligencia, de su creencia, de su espíritu, el mundo de la tierra actual, y especialmente el mundo de la tierra europea actual, es conducido, y conducido por series de maleficios concertados y calculados que regresan por periodos y pretenden mantener la conciencia secular del hombre en la bestialidad, en la que cae cada vez más profundamente.

Todo lo que vivimos es sólo una fachada; la realidad está en esta magia actuante, sensorial, en la que participa durante días y periodos claramente determinados, clasificados y catalogados, masas innumerables de hombres que han jugado su destino eterno mediante el golpe de dados de saber y de hacer, que la vida se manten-

ga dentro de los límites que siempre les han beneficiado. Cuando digo la vida no hago solamente alusión a la vida social moderna que se apoya sobre un cierto número de ideas e instituciones específicas: religión, legislación, costumbres, moral, familia, patria, naciones, ciencia, filosofía, medicina, prisiones, *morgue,* policía, ejército, manicomio, moda, invenciones, psicología, periódicos, radio, televisión, enfermedades, cementerios, conservación de enfermedades; yo hago alusión a la vida, esta espora, este grano radiofísico de magia, de la cual nadie ha podido, desde que el mundo es mundo, decir exactamente lo que era, pero en lo que concierne al hombre, ha sido encerrada en una *anatomía* de la que Dios es el último responsable, pero de la que cierto número de monos hechos hombres no han temido desarticular la mónada; yo no sé en qué lazareto de átomos está escondido para levantar este esqueleto, vestido de carne y sobrecargado de órganos después de hace en realidad pocos siglos, cuarenta o cincuenta al máximo, el hombre que no sentimos ser ahora y que nunca ha tenido otro interés que el de proporcionar a la medicina, la secuela, cada día más cargada y completa de la horda interminable de enfermedades.

TUTUGURI

Dedicado a la gloria externa del Sol, *Tutuguri* es un rito negro.
El Rito de la noche negra y de la muerte *eterna* del Sol.
No, el Sol no regresará
y las seis cruces del círculo que ha de atravesar el astro

no están allí en realidad sino para detener su camino.
Pues no se sabe bastante,
no se sabe en absoluto aquí en
Europa cómo la cruz es un signo negro,
no se conoce bastante de la *potencia salival de la cruz,*
y como la cruz es una eyección de saliva arrojada sobre
las palabras del pensamiento.
En México la cruz y el Sol van aparejados,
y el
Sol que salta es esta frase giratoria que tarda seis
tiempos para llegar al día,
la cruz es un signo abyecto y es necesario que la materia
arda, porque es abyecto,
porque la lengua que salivea el signo es abyecta,
y ¿por qué salivea ella el signo?
Para ungirlo.
No existe signo santo o sagrado si no está ungido.
Y la lengua en el momento de ungirlo,
¿no se coloca ella misma en punta?,
¿no se coloca entre los cuatro puntos cardinales?
Es necesario entonces que el Sol naciente brinque
los seis puntos de la frase abyecta que hay que salvar,
con la que hará una especie de traslación en el plano rayo.
Pues el Sol aparece verdaderamente al ras de las cruces
pero como la bola de una centella,
¿de la que sabemos que no perdonará?
¿Qué es lo que no perdonará?
El pecado del hombre y del pueblo vecino,
y por eso durante varias semanas antes del rito
puede verse a la raza de los tarahumaras vestirse
con trajes limpios y blancos, lavándose y expurgándose.
Y el Día del Rito y de la aparición fulminante
ha llegado por fin.
Entonces se acuestan al ras del suelo seis hombres
con sus vestidos blancos,
los seis hombres considerados como los más puros de la
[tribu.

Y se considera que cada uno ha esposado una cruz.
Una de esas cruces hechas con dos botones enlazados
por una cuerda sucia.
Y hay un séptimo hombre de pie que lleva una cruz
sobre él atada a su cadera, y entre sus manos
un instrumento de música extraña, hecho de laminillas
de madera superpuestas, una encima de la otra,
y que producen un sonido entre la campana y el cañón.
Y cierto día, al alba, el séptimo Tutuguri
hiere la danza golpeando una de las laminillas
con un mazo de hierro muy negro.
Entonces se ve a los hombres de las cruces, como
[arrancados del suelo;
avanzan y saltan y se ponen en círculo
y cada uno debe cercar su cruz siete veces sin romper
el círculo total.
No sé si es que el viento se levanta,
o si un viento se levanta de esta música de antaño
que persiste a una hora,
pero uno se siente como flagelado por una bocanada
[de noche,
por un soplo que sube de las cavernas de una humanidad
abolida y que viniera aquí a mostrar su cara,
un rostro pintado,
una faz irónica y sin piedad.
Despiadada porque la justicia que trae
no es de este mundo.
Sé puro y casto, parece decir.
Sé virgen también.
O te abro mi infierno.
Y la gehena se entreabre también.
El del séptimo Tutuguri se ha vuelto una punzada atroz:
es el cráter de un volcán en su apogeo.
Las laminillas parecen quebrarse ante los sonidos
como un bosque fulminado bajo el golpe de un fantástico
[leñador.

Y de repente sucede lo que se esperaba:
vapores sulfurosos, *liláceos,* surgen en bloque
de un punto del círculo
que los seis hombres
    han trazado,
que las seis cruces
    han cerrado,
y bajo los vapores una flama, una inmensa flama
    de repente
se ha encendido,
esta flama inmensa *hierve,*
Hierve haciendo un ruido *nunca oído.* Su interior se llena
[de astros,
de corpúsculos incandescentes; como si el Sol
al llegar trajese consigo un sistema celeste.
Y he aquí que el Sol se ha alineado.
Ha tomado forma en medio del sistema celeste. Se ha
colocado de un golpe como en el centro de un formidable
[estallido.
Puesto que los corpúsculos flamígeros se han arrojado unos
sobre otros, como los soldados de un ejército en guerra y
[estallan.
Entonces el Sol se ha vuelto redondo. Y se ve una bola
ígnea en el eje mismo del Sol natural, pues es la aurora,
y ese eje sube y salta de cruz en cruz.
Los seis hombres han abierto los brazos no para hacer la
cruz, sino con sus manos hacia adelante como si quisiesen
recibir la bola, y ésta, girando alrededor de cada cruz
sembrada, no cesa de rechazarlos.
Pues el salterio es un viento, se ha vuelto como el Sol de
un viento donde un ejército podría muy bien avanzar.
Y en efecto.
En los confines hay ruido y nada, pues el ruido es tan
fuerte que sólo llama
frente a
la nada,

hay entonces un intenso pisoteo. Ritmo escindido de un
ejército en marcha, o galope de una carga enloquecida.
La bola de fuego ha quemado las seis cruces. Los hombres
con las manos hacia adelante y que han visto venir la cosa,
están los seis
    agotados y babeantes.
Y se perciben en el horizonte cruces como un caballo
                                        [desbocado que
se acerca
con un hombre desnudo encima
pues el batir del ritmo era 7.
Y no hay más que seis cruces.
Y en el salterio de madera del séptimo Tutuguri
siempre introducción de la nada,
siempre esta introducción de la nada:
este tiempo hueco,
un tiempo hueco,
una especie de vacío agotante entre las laminillas
de la madera que corta,
nada que reclama el tronco del hombre,
el cuerpo aprisionando un trozo del hombre
en el furor (no: en el fervor)
de las cosas de adentro.
Allá donde por debajo de la nada
    se eligen
el ruido de las grandes campanas al viento,
el desgarramiento de los cañones de marina,
el ladrido de las olas en las tempestades de los áfricos;
en breve el caballo que lleva sobre sí el tronco
                                        [de un hombre,
de un hombre desnudo que agita
no una cruz
sino un bastón de madera de hierro,
atado a una gigantesca herradura
que le cubre el cuerpo entero,
su cuerpo esculpido en una cuchillada de sangre,
y la herradura está allí,

como las mandíbulas de una argolla,
que el hombre hubiese tomado
a la cuchillada de su sangre.

Ivry-sur-Seine,
16 de febrero de 1948

Cartas relativas al "Viaje al país de los tarahumaras"

A JEAN PAULHAN

París, 4 de febrero de 1937.

Querido amigo:

Al llegar al mismo corazón de la montaña tarahumara me sobrecogieron reminiscencias físicas tan urgentes que me parecieron recordar acontecimientos personales directos; todo: la vida de la tierra y de la hierba, abajo las rupturas de la montaña, las formas especiales de las rocas, y sobre todo el empolvamiento de la luz escalonada en la perspectiva siempre incompleta de las cimas, unas encima de otras, cada vez más lejos en una lejanía inimaginable, todo se me apareció como la representación de una experiencia vivida, ya resentida, ya dentro de mí, y no como el descubrimiento de un mundo extraño pero nuevo. Todo aquello no era nuevo. Pero si la impresión de lo *ya visto* es vaga, quiero decir *sin fecha,* la mía estaba perfectamente situada; pues esta experiencia orgánica vivida, me recordaba otra, con la cual me sentía ligado indirectamente quizás, pero siempre por hilos materiales.

Eran reminiscencias históricas que venían hacia mí, roca por roca, hierba por hierba, horizonte por horizonte. No he inventado la aparición de los Reyes Magos: ésta me fue *minuciosamente* impuesta por un país compuesto como países de pintura, los que en verdad no surgen de la nada. No creo en la imaginación absoluta, es decir la que crea algo de la nada, no existe una imagen mental que no me parezca ser el miembro separado de una imagen actuada y vivida en alguna parte. Y a su vez estas imágenes inmensas, deshabitadas, me recordaron otras que antaño estuvieron pobladas, y su vida me pareció que se extendía justamente sobre un plan poco común; no he sido yo quien inventó la tradición de los signos mágicos, y es un hecho que esta montaña estaba obsesionada por ellos; he dibujado su nomenclatura en uno de los artículos que le envié, pero piedra por piedra a fin de cuentas y al fin del viaje tuve la impresión de haberlos consignado todos: desde / que se corta en | |, partido en el medio por una barra H que lleva enfrente esa misma barra derecha que salió de él H; y no es mi culpa si esta forma de H que parece surgir es la figura central sobre la que Platón relata que habían construido sus ciudades los atlantes, es pueril si se quiere pero existe en la sierra Tarahumara y en Platón; he visto una roca estriada con tres barras verticales, 3, y sobre esta roca otra más pequeña estriada con una sola barra; vi el enorme diente fálico del que ya le había hablado que lleva sobre la cabeza tres piedras y sobre el rostro cuatro agujeros; he visto en una roca agujereada una cabeza circular del hombre donde con exactitud se inserta al amanecer el disco del Sol, y por encima del cuerpo del hombre prolongado *en sombras* y el brazo derecho extendido como una barra de luz, y el izquierdo como la misma

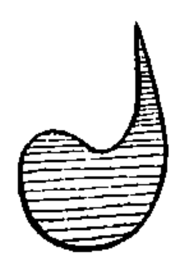
barra, pero también *en sombra,* y replegado; he visto la figura de la muerte como *arrancada* de las rocas circunvecinas, llevando en su mano izquierda y enorme, un *niñito;* no hablo de todas las imágenes y todos los parecidos que he visto, que dibujaban una fauna olvidada de la naturaleza; semejantes a esos mitos milenarios donde el hombre *domeñado* conversa con los Reinos que lo han vencido; y si el mundo universal de los judíos se representa por dos triángulos que se compenetran, el mundo de todas las razas de extracción roja se figura por dos triángulos opuestos lo vi centenas de veces sobre la roca, surgiendo de no sé qué azar sorprendente de la naturaleza; en los árboles: impreso por la misma mano de los hombres; y por doquiera donde encontré esa famosa H, la H de la generación, en realidad vi salidas y como extraídas de los árboles que habían quemado de arriba abajo para destacar sus figuras, vi una figura de hombre y de mujer enfrentados y el hombre tenía la verga erecta; cuántas veces he vuelto a encontrar el pequeño mundo de la tierra representado por un círculo, y alrededor de ese círculo, aquel más vasto del Universo indeterminado; cuántas veces he encontrado la cruz de la tradición rosacruciana; cuatro triángulos orientados hacia los cuatro puntos cardinales y centrados todos alrededor de un punto; ¡he visto ese signo! Qué culpa tengo yo si se conforma de la tradición rosacruciana, si así es como nos revelan que los Rosa-Cruces formaban su cruz, y ese símbolo se repetiría miles de veces, no solamente en plena naturaleza, sino sobre las puertas de las casas construidas con una sola plancha, sobre los muros, a la sombra de los techos; he visto casas cuyas fachadas se respondían la una a la otra mediante cuadrados o puntos, y a veces por una especie de rectángulos colocados los unos en-

cima de los otros y que parecían sumarse; y ¿no se me ha dicho allá en la montaña que esas figuras geométricas diseminadas no estaban diseminadas sino reunidas y que constituían los signos de un lenguaje basado en la misma forma del aliento cuando se divide en sonoridades; la magia universal no está basada sobre muchos más signos elementales de los que encontré en vivo y sobre la naturaleza en una montaña que aun sin esos signos posee la luz de los países encantados? A los novelistas, a los poetas, les ha bastado mucho menos para encontrar y precisar mitos que con su sola imaginación inventaron; al describir mi viaje no he pretendido escribir una disertación doctoral retrasando el camino de una tradición segura, y proporcionando las pruebas que la corroboren. Que de todos estos encuentros se saquen las conclusiones que se quiera, no importa; me importa muy poco creer que los Reyes Magos, al regresar a su país, diesen un rodeo por las montañas deshabitadas de México; pero sé que llegado allá arriba y dominando kilómetros casi infinitos de paisajes, he sentido removerse en mí con fuerza reminiscencias e imágenes insólitas que nada me hubiese hecho sospechar cuando partí. Y viendo esas montañas incrustadas de figuras, más figuras que las de las divinidades que adornan los muros de ciertos templos de la India, viendo pasar hombres con cintas, hombres enfundados con mantos adornados con triángulos bordados, con cruces, puntos, círculos, lágrimas y relámpagos; y esas cruces, esos puntos, esos círculos, esos rectángulos, esas lágrimas, esas rayas en relámpago no estaban colocadas en absoluto como figuras decorativas, guardando una simetría que las hubiese despojado, sino que jamás vi dos mantos llevando los mismos signos y cada uno de ellos convenía al color del hombre de rostro *inculto* que lo

llevaba; viendo pasar esos hombres en apariencia ignorantes del simbolismo en que su vida parecía bañada, no pude creer que aquel representase de su parte un cálculo o una investigación cualquiera, fuese el resultado de una premeditación consciente y despierta; hacían todo eso porque sus padres, afirmaban, lo hacían; y me pregunto de dónde podían provenir esas costumbres que venían de generación en generación; el cerebro menos dispuesto hubiese demandado de dónde habían provenido esos vestigios y qué tradición más que humana revelaba su presencia.

¿El verde y el amarillo no son los colores opuestos de la muerte?; el verde para la resurrección, el amarillo para la descomposición, la decadencia, y si las coincidencias significaban algo usted me permitirá, para terminar, llamarle la atención sobre el hecho que voy a relatarle.

Llegué con el crepúsculo a uno de esos pueblos dominados por los falos, esos falos grabados con figuras y que parecen plantados por un azar natural; no sé quién silbaba un aire de danza tarahumara, con 5 medidas sobreagudas que se precipitan de repente cien pisos y como si una voz respondiera en los abismos; un niño se acercó a nosotros totalmente solo, desnudo bajo un manto gris y el rostro literalmente roído de pus; una especie de red verdosa en el hueso de la frente parecía reemplazar el trayecto de una vena; comió golosamente los alimentos que se le tendieron, aunque se mantenía siempre a distancia respetuosa; había yo creído notar sobre la cara delantera del manto un triángulo rojo con la punta trazada hacia arriba, y cuando se dio vuelta vi sobre su espalda una lágrima, una enorme lágrima bordada que lo ocupaba todo, tenía la punta hacia arriba y daba vuelta hacia la izquierda;



me encogí de hombros ante la imagen que esa lágrima evocaba. Hice un esfuerzo para detener mi imaginación siempre dispuesta; y sin embargo de la imagen que me apareció en ese minuto, no puedo afirmar que no haya pensado sobre ello; y esta imaginación voy a contársela dispuesto a que usted se encoja de hombros como yo antes lo hice; pensé en el FIAT LUX de Dios, y en la forma en que Robert Fludd impone, en su Teatro de la Eterna Sabiduría, al movimiento original de la creación; esta lágrima, esta vejiga encorvada, es la forma como él dibuja la luz que saliendo del vacío se encorva poco a poco y encierra a las tinieblas a las que va a reemplazar; la lágrima en sí no era quizá nada; pero la lágrima roja, con el triángulo rojo significaba un acercamiento bastante singular; pasaron varias semanas después de eso, penetré en el interior de la montaña, vi a los sacerdotes diseminados del peyote que durante noches enteras trituran en sus ralladores las mezclas de los principios primeros, y tomé el camino de regreso.

Volví a pasar por el pueblo de los falos y hacia el mediodía pedí asilo en una casa miserable de la que vi salir a un indio totalmente envuelto en un enorme manto a pesar del tórrido calor. Ya había visto extraños mantos en toda la montaña: pero éste ostentaba cuatro triángulos blancos y como estrangulados que ocupaban toda su altura; los bordes llevaban una línea de cruces verdes de un lado, amarillas del otro y compuestas

por esos cuatro triángulos de los que le hablé; el indio nos saludó sin decir palabra, con sonrisa lenta pero inteligentemente, ya la mujer se apresuraba. Mientras disponía el maíz y las hierbas, me llamó la atención una trenza postiza que llevaba atada a sus cabellos; en esa trenza se anudaba un hilo de lana alternativamente verde y amarillo, del mismo color que las cruces; llevaba además un collar de granos verdes, y de sus orejas pendían piedras amarillas. En el interior de la casa los niños se peleaban lanzando agudos gritos, y vi salir a un niño muy pequeño con vientre enorme y con la boca rodeada por abscesos, y detrás de él otro niño mayor en el que reconocí al del manto gris bordado con el triángulo y la lágrima; no había nada insólito en el interior de la casa excepto una cruz en un rincón, cuya punta era de hierro de lanza y los brazos tenían forma de tréboles. El indio, interrogado, se mantuvo en perfecto mutismo.

Así, querido amigo, quise contarle lo que vi sin sacar ningún tipo de conclusión, usted verá que los hechos y las cosas hablan por sí mismos y más elocuentemente sin duda de lo que yo lo he hecho, pero evidentemente en el mismo sentido. Quizás un día me divierta volviéndolo a contar, o volveré a contar sin divertirme ese mundo en el que todas las cosas me hicieron soñar que entraba y donde tengo la impresión de que muchas cosas actuales ganarían mucho si entraran. No quiero colocarme en el punto de vista de lo pintoresco para relatar ese viaje, sino desde el punto de vista de la eficacia.

Suyo de todo corazón,

ANTONIN ARTAUD

Me hubiese gustado que me aclarara que era la misma tesis oculta la que no le gustaba; sin embargo entre las tinieblas en que se envuelve la poesía y el lenguaje moderno, hay muchas menos ideas que en todo lo anterior.

Me importa muchísimo esa idea de los tres Reyes Magos que aparecen en el origen de varias historias esenciales. Mi papel no es confuso; está terriblemente concentrado y elíptico por la extensión enorme del tema que he querido destacar. Ese tema me es fundamental y lo retomaré en otra parte; por el momento atengámonos a la combinación que usted me propuso.

Suyo muy afectuosamente,

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

Sábado, 27 de febrero de 1937.

Querido amigo:

Le escribo en proa a una terrible tormenta pero *necesaria*. Usted me ha SALVADO. Sé ahora no sólo por intuición, sino por Vías precisas, yo diría matemáticas, que cosas sensacionales se preparan cuyo advenimiento fue esta prueba.

Había empezado a escribir *La danza del peyote* antes de entrar aquí: me ha sido imposible terminarla. Es apenas AHORA cuando *vislumbro* lo que quería decir y que está tan alejado de lo que escribí antes de entrar aquí;... que soy *yo,* el resto apenas era la caricatura, excepto en ¡rápidos momentos de claridad! Una carta

llena de cosas que le escribí ¿no sería en algunos de sus fragmentos algunas de esas visiones claras y no podríamos añadir alguna parte al Viaje? Específicamente esa parte en que me refiero al niño purulento. Me parece que sí...

¿Qué piensa usted?

No le pido que me escriba: iré a verlo cuando salga.

Afectuosamente suyo,

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

Sábado, 13 de marzo de 1937.

Querido amigo:

Aquí va uno de los primeros trabajos a los que me he dedicado desde que salí de la Casa de Salud.

Hace mucho tiempo que deseo escribir un artículo aclaratorio referente a la astrología en la actualidad. Una comunicación de la que hablo en el artículo me proporciona la oportunidad (¿Por el *tono del mes?*) puesto que es de actualidad.

Espero ansioso que usted lo pueda hacer aparecer en el mes de abril.

Podrá ver usted que es un artículo de tipo serio, documentado, pero que por otra parte parece haber RECUPERADO mi tono personal. Dentro de otro sobre envío también la primera parte de *La danza del peyote.*

Afectuosamente,

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

[París] 28 de marzo de 1937.

Querido amigo:

Por fin le envío la última parte de *La danza del peyote*. Falta aún una conclusión general, pero creo que es suficiente para la elección de fragmentos que deben aparecer en la revista. Puesto que son los fragmentos de un *Viaje al país de los tarahumaras*.

Además ello alargaría desmesuradamente mi texto, que como está ahora tiene el doble que *El país de los Reyes Magos* que he suprimido.

Ya tiene usted ahora algo concreto y puede juzgarlo.

Toda *La danza del peyote* ha sido reescrita según el espíritu y la emoción con que corregí y refundí *La montaña de los signos* que tanto le gustó. Espero y deseo que *La danza* tal como ahora está escrita le guste igual. Escríbame en todo caso lo más rápido que pueda para tranquilizarme. Pero esta vez dígame *directamente* lo que piensa.

Creo haber dicho exactamente en *La danza* lo que he visto y lo he expresado punto por punto. También mis impresiones personales las he descrito punto por punto. No existe ya nada de tesis ni de arbitrario ni de preconcebido ni de gratuito, sino una cosa misteriosa donde lo que aparece es apenas la vestimenta alusiva si así puedo decirlo de otra cosa infinitamente más importante y *absolutamente* importante en sí. Me ha parecido que se trataba de algo grave, algo esencial. Y así aparecerá en mi libro total sobre ese *Viaje,* del que *no puedo dudar,* querido Jean Paulhan, y lo digo con absoluta fe, convicción y sinceridad que fue conducido por lo *invisible,* así como siento que toda mi vida actual está conducida. Por ello estos fragmentos me parecen

una Introducción importante a una acción que se producirá a breve plazo cuando haya recobrado totalmente mis fuerzas, y es por ello que me importa tanto que aparezca sin mucha tardanza antes del *fin de la primavera* para que pueda ser verdaderamente lo que es, la apertura hacia otra cosa.

Perdóneme este lenguaje enigmático.

No puede usted saber hasta qué punto es cierto y cuánto le estoy agradecido de haber servido por doble intervención a lo que surgirá de todo esto.

Suyo afectuosamente,

ANTONIN ARTAUD

A JEAN PAULHAN

Sceaux, 13 de abril de 1937.

Querido amigo:

Sin noticias de usted. Confieso que estoy impaciente por ver aparecer el *Viaje*. ¿No recibió usted mi última y larga carta en la que doy toda clase de precisiones sobre el estado de ánimo con el que se ha escrito *La danza* de curación del peyote? Confío mucho en que ese texto le haya gustado totalmente y que pueda advertirse lo que yo quería decir — y que es para mí de especial importancia.

Recibí las pruebas de *El teatro y su doble*. Me importa mucho que el Prefacio se imprima en itálicas. Por lo demás estoy *escribiéndolo* de nuevo: no podría usted buscar igualmente las variantes que le he enviado

para ciertos textos dentro de mis cartas y que no figuran en las pruebas que me han sido enviadas.

Hasta pronto pues y suyo muy amistosamente,

ANTONIN ARTAUD

A HENRI PARISOT

Rodez, 10 de diciembre de 1943.

Estimado señor:

He escrito un *Viaje a México* del que la parte más importante es el *Viaje al país de los tarahumaras.* Pero el texto del *Viaje al país de los tarahumaras* está completo. En cuanto a ese *Viaje a México,* constituye un libro de 200 páginas a lo más, que escribí durante ocho meses, desde noviembre de 1936 fecha de mi regreso de México a agosto de 1937 fecha de mi viaje hacia Irlanda; ese libro no está totalmente terminado.

Sucede que de septiembre de 1937 a la fecha actual, he sido detenido, encarcelado en Dublín, deportado a Francia, internado en Le Havre, transferido de Le Havre a Rouen, de Rouen a Sainte-Anne en París, de Sainte-Anne a Ville-Evrard, de Ville-Evrard a Chezal-Benoit y de Chezal-Benoit a Rodez. Todas mis pertenencias me fueron decomisadas por la policía y se perdieron todos mis papeles. No tengo absolutamente nada de lo que poseía: cierto número de manuscritos, una cartera y, *sobre todo,* un espadín de Toledo de 12 centímetros de altura, atado con tres anzuelos y que me había regalado un negro en Cuba. El gobernador de la prisión de Dublín mismo me ha devuelto todos mis objetos. Todavía en Le Havre, donde fui particular-

mente maltratado, se me devolvió la espada junto con el estuche de cuero rojo que la cubría. Todavía en Sainte-Anne tenía mi billetera de cocodrilo, color marrón, con mis iniciales, y el pequeño estuche de cuero rojo que contenía la espada sagrada, objeto conocido por todos los iniciados; pero desde Ville-Evrard no he sabido más de lo que ha pasado con esos objetos. En cuanto a mis papeles y manuscritos personales, perdí la pista desde que desembarqué en suelo francés y para reescribir este *Viaje a México* y terminarlo me haría falta cerca de un año. Por lo demás la atmósfera de encierro no es propicia a este tipo de trabajo. Para escribir hay que ser libre. Sin embargo, trataré de agregar algunas páginas a ese *Viaje al país de los tarahumaras.* El doctor Ferdière, que me inicita a hacerlo con entusiasmo, me dará todas las facilidades posibles. Es el único médico que en mis seis años de cautiverio ha tratado de dulcificarlo en la medida de sus posibilidades.

De lo que estoy seguro es que fue en Chezal-Benoit donde no me devolvieron el pequeño estuche de cuero rojo que contenía la pequeña espada de Toledo.

En cuanto a mis manuscritos, los vi por última vez a mi salida de la prisión de Dublín. Después les he perdido el rastro.

Por lo demás, vivimos una época de pruebas y desgracias y no puedo trabajar porque desde hace tres años no tengo suficiente pan.

Pero se lo repito, haré un esfuerzo para vencer esos obstáculos y le rogaré especialmente a Jesucristo, porque es de Él de quien se habla en todo mi *Viaje a México* y es Él el Verbo de Dios a quien los tarahumaras adoran como he podido advertirlo en el Rito del *Tutuguri* que se oficia cuando sale el sol.

Ellos mismos lo reconocieron y me lo dijeron cuando se les mostraron dos huellas del Rostro de Cristo. Una sobre el Lienzo de Santa Verónica, la otra sobre una Imagen tomada en otro momento de Su Pasión: Su Verdadero Rostro se reconoce perfectamente. La clase sacerdotal de los Sacerdotes Indios del Sol se considera como una emanación terrestre de su Virtud y de su Fuerza, y cada sacerdote es como una identificación de sus Rayos. Es necesario ver cómo la energía insensata mediante la cual cada sacerdote se proyecta sobre la tierra en el instante preciso en que en el hogar solar, que jamás ha dejado de ser libre, se desprende ante la conciencia india de la prisión de las tinieblas de la noche. Hay que ver cómo cada sacerdote reproduce por el lugar en que sabe colocarse, junto a los otros, sus hermanos, la distribución extraordinaria de ese hogar. Pero hay que oír sobre todo las Palabras que se transmiten del uno al otro mediante signos que parecen extraídos de los propios limbos de la Eternidad y que se han creado para apoyar y manifestar algo, y este algo es el Espíritu del Verbo que rueda como bola de llamas delante de la boca del Señor Dios y del que ellos, tarahumaras, recuerdan, según lo dicen, haber sido y ser su Voluntad y sus reflejos.

En ese momento todos se pusieron a llorar puesto que como me lo dijeron: "Esta Voluntad de Dios de la que éramos los Ángeles, es decir los Rayos, he aquí que casi ya no lo somos puesto que el Mal ha descendido demasiado sobre nosotros. La lucha entre el Mal y Dios aún no acaba y para que advenga el Reino de Dios sobre la tierra hay que ser casto. Lo somos en la medida de lo posible. Pero los hombres que habitan sobre la extensión de la tierra no lo son en absoluto. Y es ahora el momento en que tienen que volver a la completa

castidad. Pues las cosas son hechas por el Sol y como él así están hechas" —me han dicho esos sacerdotes con el signo de los brazos y del cuerpo que constituyen las actitudes de Danza Religiosa más extraordinaria que haya yo visto.

Entre estos signos estaba el Signo de la Cruz como lo hacen los católicos, pero había una infinidad más.

Es de todo esto que hablé en mis manuscritos que ahora intentaré reescribir.

Esperándolo, crea en mis sentimientos más cordiales,

ANTONIN ARTAUD
Hospital Psiquiátrico

P. D. Mis mejores recuerdos a Robert J. Godet a quien todo esto interesa en especial.

A HENRI PARISOT

Rodez, 7 de septiembre de 1945.

Mi querido Henri Parisot:

Hace menos de tres semanas le escribí dos cartas para pedirle que publicara el *Viaje al país de los tarahumaras* adjuntándole otra para colocarla en lugar del *Suplemento al viaje,* en el que cometí la imbecilidad de decirle que me había convertido a Jesucristo, siendo que Cristo es lo que siempre he abominado más, y que esta conversión no ha sido más que el resultado de un embrujamiento espantoso que me había hecho olvidar mi propia naturaleza y que aquí, en Rodez, me ha hecho tragar bajo el nombre de comunión un número

espantoso de hostias destinadas a mantenerme lo más posible, y aun eternamente, dentro de un ser que no es el mío. Este ser consiste en subir al cielo en espíritu en lugar de descender cada vez más en el cuerpo hacia el infierno, es decir en la sexualidad, alma de toda vida en tanto que lo que es Cristo lleva el ser al empíreo de las nubes y de los gases en donde se disuelve desde la eternidad. La ascensión del nombrado Jesucristo hace dos mil años no ha sido más que la ascensión a una vertical infinita donde un día ha dejado de ser y donde todo lo que le pertenecía recayó en el sexo de todos los hombres, como la base de toda libido. Como Jesucristo, habrá también aquel que no haya descendido jamás sobre la tierra, porque el hombre era muy pequeño para él manteniéndose en los abismos de los infinitos como una pretendida inmanencia del dios que sin fatiga, y semejante a un Buda de su propia contemplación, alcanzase que el SER fuese lo bastante perfecto para descender e instalarse allí, lo que equivale al cálculo infame de un cobarde y un perezoso que no haya querido sufrir el ser, todo el ser, pero hacerlo sufrir por otro para después correr a ese otro, a ese adolorido, y devolverlo a los infiernos, cuando este alucinado de sufrimiento hubiese hecho del ser de SU dolor un paraíso especialmente preparado para esa gula de pereza y ruindad llamada Dios y Jesucristo. Yo soy uno de esos adoloridos, yo soy ese doloroso principal donde Dios tiene la pretensión de descender cuando esté muerto, pero yo tengo tres hijas que también son tres adoloridas y le deseo a usted que también lo sea en alma, señor Henri Parisot, pues al lado de Dios y de Cristo hay ángeles que tienen la misma pretensión que él y pretenden desde siempre apoderarse de la conciencia de cada ser nacido, aun cuando ellos se creen pertene-

cer sólo a lo innato. Es decirle que no fue a Jesucristo a quien fui a buscar entre los tarahumaras sino a mí mismo yo, el señor Antonin Artaud, nacido el 4 de septiembre de 1896 en Marsella en el número 4 de la calle Jardin des Plantes, de un útero donde yo no tenía nada que hacer y con el que no tenía siquiera que ver antes, porque no es una forma de nacer la de ser copulado y masturbado nueve meses por la membrana, la membrana desgarrada que devora sin dientes como dicen los UPANISHADAS, y yo sé que nací de otra manera, de mis sobras y no de una madre, pero la MADRE ha querido apoderarse de mí y ya ve usted el resultado de mi vida. Yo sólo he nacido de mi dolor y ojalá que usted también haya podido hacerlo, señor Henri Parisot. Y este dolor hay que creer que el útero lo encontró bueno hace ahora 49 años, porque ha pretendido apoderarse de él para sí y alimentarse de él bajo el pretexto de la maternidad. Y Jesucristo es ese nacido de una madre que también quiso tomarme para sí y eso mucho antes del tiempo y el mundo, y yo no fui a las alturas de México más que para despojarme de Jesucristo como espero algún día ir al Tíbet para vaciarme de Dios y de Espíritu Santo. ¿Me seguiría usted hasta allí?

Publique esta carta en *lugar* del *Suplemento,* y devuélvame, por favor el *Suplemento.* Con mi amistad,

ANTONIN ARTAUD

ÍNDICE

MÉXICO

Documentos complementarios del viaje a México

Cartas

Antonin Artaud

MEXICO Y VIAJE AL PAIS DE LOS TARAHUMARAS

El poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud vino a México en 1936. Había militado fervientemente en las filas surrealistas y llegó a nuestro país "para buscar las bases de una cultura mágica que aún puede manar de las fuerzas del suelo indio", según sus propias palabras, y decepcionado del racionalismo europeo, era —según la emocionada descripción de Luis Cardoza y Aragón; quien lo trató en aquella época— "una antorcha viva", un visionario y un místico para quien la experiencia mexicana habría de ser decisiva. Sus textos mexicanos conforman una porción medular de su obra, incesantemente revalorada y, también, sin cesar redescubierta por sucesivas generaciones de lectores, de uno y otro lados del Atlántico. Artaud escribió estas páginas inflamado por una pasión irreductible; su testimonio está sellado por su mirada trágica y por los relámpagos de una conciencia singularmente dotada para explicarse, y hacernos ver, el mundo en términos poéticos. Acaso la escritura de Artaud expresa el extremo más radical y puro del surrealismo; pero no sólo eso: su voz, vibrante y viviente, permanece y quedará como uno de los documentos espirituales más significativos del siglo XX.

En la portada: Vista del Cañón del Cobre. Fotografía de Lourdes Grobet

COLECCION POPULAR
FONDO DE CULTURA ECONOMICA
MEXICO